

# اردو کے پندرہ ناول

اسلوب احمد انصاری

بی اے آنرز (آکسن)

یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ

اردو میں فکشن کی تنقید علی العموم اتنی ترقی یافتہ نہیں کہ اسے شاعری کی تنقید کے مساوی مرتبے کا حامل قرار دیا جاسکے۔ تاہم جن محدودے چند نمائندہ نقادوں کی تحریروں نے فکشن کی تنقید کو وقار و اعتبار بخشا ہے۔ ان میں ایک اہم اور ممتاز نام پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے فکشن کی عمومی تنقید کے بجائے اپنا اختصاص ناول کی تفہیم و تعبیر اور محاکے سے وابستہ کیا ہے۔ افسانے کے مقابلے میں ناول، اپنی وسعت، ہمہ جہتی اور اسالیب کی رنگارنگی کے اعتبار سے تنقید کے لئے چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔ پروفیسر اسلوب انصاری اس اعتبار سے قابل مبارکباد ہیں کہ انہوں نے مختلف اسالیب کی نمائندگی کرنے والے ناولوں کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول کے اس تنقیدی نمونے سے اردو ناول نگاری کی صورت حال بھی نشان زد ہوتی ہے۔ اور یہ اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اردو میں ناول کے متنوع اسالیب سامنے آچکے ہیں۔ عالمی سطح کے فکشن کے مطالعے اور ناول نگاری کے فکری اور فنی مسائل سے گماحقہ، آگہی کے باعث، اردو ناولوں کے تنقیدی جائزے میں ناول کا اعلیٰ معیار پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے پیش نظر رہتا ہے۔ اس لئے ناول کی تنقید میں تجزیے کے ساتھ تقابل اور جائزے کے ساتھ محاکے کا انداز ان کے بڑے سیاق و سباق اور وسیع علمی پس منظر کو نمایاں کرتا ہے۔

اس کتاب میں شامل تنقیدی جائزوں سے اردو میں ناول نگار کی تاریخ کے اہم سنگ میل کا بھی پتہ چلتا ہے اور اردو ناول کے ارتقا کا منظر نامہ بھی مرتب ہوتا ہے۔ ان مضامین میں ناول کے روایتی عناصر ترکیبی کے ساتھ زمانی ساخت، کردار نگاری کی داخلی و خارجی منطق، اور تکنیک کا تنوع بھی زیر بحث آیا ہے۔ پروفیسر اسلوب انصاری سے زیادہ کون اس بات سے واقف ہو سکتا ہے کہ زمان و مکان کے بدلے ہوئے تصور نے روایتی پلاٹ کو اور نفسیاتی شعور نے کردار نگاری کی نوعیت کو کس حد تک بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس لئے ناول کی تنقید میں وہ ان تمام فنی مسائل کا سامنا کرتے ہیں اور ان کے امکانات کو کھینچا لیتے ہیں۔



# اُردو کے پندرہ ناول<sup>۱۵</sup>

اسلوب احمد انصاری  
بی۔ اے۔ آنرز (اکن)

یونیورسل بک ہاؤس

۳۔ عبدالقادر مارکیٹ، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ - ۲۰۲۰۰۱

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں۔

نام کتاب : اُردو کے پندرہ ناول  
مصنف : اسلوب احمد انصاری  
سند اشاعت : اپریل ۲۰۰۳ء  
تعداد : ۲۰۰  
طابع : انٹرنیشنل پرنٹنگ پریس، علی گڑھ  
ناشر : یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ  
صفحات : ۴۰۸  
قیمت : دو سو پچاس روپے  
تقسیم کار : ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲

URDU KE PANDRAH NOVEL

By

A. A. Ansari



## مندرجات

۱	اسلوب اُحمد انصاری	: پیش لفظ	●
۲۲	میدر امن	: ۱۔ بارغ و بہار	
۴۰	ڈپٹی نذیر احمد	: ۲۔ توبۃ النصوح	
۵۹	عبدالحمید شرر	: ۳۔ فردوسِ بریں	
۸۲	مرزا ہادی رسوا	: ۴۔ امراؤ جان آدا	
۱۲۵	منشی پریم چند	: ۵۔ میدانِ عمل	
۱۴۰	عزیز احمد	: ۶۔ ایسی بلندی ایسی پستی	
۱۶۳	قرۃ العین حیدر	: ۷۔ آگن کا دریا	
۱۹۱	عبداللہ حسین	: ۸۔ اُداس نسلیں	
۲۲۴	خدیجہ مستور	: ۹۔ آنگن	
۲۵۲	رضیہ فصیح احمد	: ۱۰۔ آبلہ پا	
۲۷۳	جیلانی بانو	: ۱۱۔ ایوانِ غزل	
۳۰۲	بانو قدسیہ	: ۱۲۔ راجہ گدھ	
۳۲۰	نثار عزیزیت	: ۱۳۔ کاروانِ وجود	
۳۵۲	جمیلہ ہاشمی	: ۱۴۔ دشتِ سنوس	
۳۷۹	انتظار حسین	: ۱۵۔ آگے سمندر ہے	

## انتساب

اپنے عزیز شاگردوں

عبدالمتین صاحب

اور  
پروفیسر عبدالرحیم قدوائی  
کے نام



## پیش لفظ

دوسری اصناف ادب کی طرح ناول بھی انسانی تجربے یا تجربات کے اظہار پر اپنی اس رکھتا ہے۔ افسانے کے برعکس یہ صرف زندگی کی ایک تاش یا تجربے کے SHREDS پر منحصر نہیں، بلکہ تجربات کی گونا گونی اور واقعات کی فراوانی اور بہتات سے کام لے کر لکھا جاتا ہے۔ یہ بیشتر صورتوں میں اور علی العموم بیانہ کی ریڑھ کی ہڈی بھی رکھتا ہے، یعنی خارجی واقعات کا ایک بین یا دھندلا سا تانا بانا یا چوکھٹا اور اس میں مختلف مناسبات کے اعتبار سے عمل اور کرداروں دونوں کا وجود ایک طرح سے ناگزیر ہوتا ہے؛ اور مستلزم بھی۔ انگریزی زبان میں ناول نے ازمنہ وسطیٰ کے دور کے رومانوں اور FABLES کی کوکھ سے جنم لیا؛ اور دو میں مقبول عالم داستانوں میں اس کے ابتدائی نفوش دریافت کیے جاسکتے ہیں۔ کہانی سنانے کا عمل جو شروع میں زبانی ہوتا تھا، آغاز کار سے جاری ہے اور اس کے لیے دلکشی مجلسی انسان کی گھٹی میں پڑی ہے۔ ان کہانیوں کو ضبط و تخریر میں تبدیل لایا گیا۔ سنانے اور سننے کے یہ اعمال وقت گزارنے اور تفتن طبع کا ذریعہ بھی بنے رہے۔ انسان نہ صرف خارجی اور علی زندگی گزارنے پر مجبور ہے اور اس کے لیے اپنی صلاحیتوں کو کام میں لاتا ہے، بلکہ اس کا تخیل ان دیکھی اور ان جانی اشیاء اور متصورہ کو اُتف سے بھی مسلسل اور بغایت رغبت رکھتا ہے۔ وہ تنوع کی خاطر کبھی کبھی خوابوں کی کائنات میں بھی رہنا چاہتا ہے کہ اس کائنات میں اسے ان نعمتوں کا بدل یا ان کی تلافی کا سامان ہاتھ آتا ہے، جو دوزمرہ کی بندھی ٹکلی، بے آب رنگ دنیا میں اسے میسر نہیں تھیں۔ اور اس کی دہترس سے براہِ عمل دُور تھیں۔ عمل کی دنیا کے پہلو پہلو تخیل کی دنیا بھی ایک متوازی اور قرار واقعی وجود رکھتی ہے اور کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ

عملی زندگی کی بے رنگی اور اس کا مثیلا پن اس امر کا مقتضی ہوتا ہے کہ اس کی کچھنی، انتشار اور غبار آلودگی کو کسی نوع کی تابانی، خواب ناکی اور ہمزاز سے بدلایا جاسکے۔ اسے آپ ایک منوں میں FANCY یا IMAGINATION کا DEIFICATION بھی کہہ سکتے ہیں جس طرح فنِ شاعری کی کوئی واحد تعریف کفایت نہیں کرتی، ناول کا بھی کوئی ایک رنگ اور کوئی ایک وضع مخصوص اور متعین نہیں۔ مختلف ادوار میں اس کے مختلف النوع پہلو سامنے آتے رہے ہیں اور ہمیں غور و فکر پر آمادہ کرتے رہے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم جوئی، کھوج اور تفتیش کی طرف رغبت اور خواہش دہستگی اور ان میں پر زور کشش انسان کی سائیکی کا لازمی اور اولین جزو ہے۔ یہ انسان کا ایک جبلتی رجحان ہے۔ جیسے جیسے معاشرتی حالات بدلے اور انسان کی فکری صلاحیتوں میں بالیدگی اور ترقی نمایاں ہوئی، ناول کے اوضاع میں بھی لامحالہ تبدیلیاں پیدا ہوتی رہیں؛ اور اس صنف کے مطالبات بڑھتے اور متنوع ہوتے رہے۔ ناول کی ایک سادہ سی تقسیم تو عمل یا واقعے اور کردار کی بنیاد پر کی جاسکتی ہے لیکن یہ تقسیم قطعی اور حتمی نہیں ہے۔ کیونکہ عمل جس سے مراد CON-CATENATION OF EVENTS سے ہے، کرداروں کی ان میں شمولیت اور نقل و حرکت کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اور اسی طرح کرداروں کا کوئی تصور خلا میں یعنی واقعات کی ترتیب و سلاسل اور ان کی جبریت سے بڑھ کر نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا جب بھی ہم کوئی ایسی عام تقسیم کرنا چاہیں، تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ عمل کا ناول وہ ہے جس میں عمل اور حرکت جزوِ اعظم ہوں اور کرداروں کا ناول اس کے برعکس وہ جس میں بڑی حد تک کرداروں کے حاوی ہونے اور ان کے جاذبِ نظر ہونے کا احساس بیش از بیش ہو اور وہ ہیں اپنی طرف کھینچیں، یعنی وہ فضیہ اول کی حیثیت رکھتے ہوں۔ اب اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ناول ایک عرصہ حیات بھی رکھتا ہے جسے آپ مکان کہہ لیجئے، اور ایک وقفہ حیات بھی، جسے آپ زمان سے تعبیر کر سکتے ہیں، یعنی یہ الفاظِ دیگر واقعات اور عمل کا ایک دائرہ کار یعنی RANGE بھی ہوتا ہے، اور ایک زمانی نقطہ یا تسلسل (اور بعض حالتوں میں عدم تسلسل بھی) ان دونوں سے مفر کہاں اور کیسے اور کیسے؟ دائرہ کار کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس کا مفہوم یہ ہے کہ ناول نگار اپنے شیشِ عمل میں بیٹھ کر تجرباتِ زندگی کے اتہاہ سمندر میں سے بعض کا انتخاب کرتا ہے، تاکہ انھیں



اپنی توجہ کامزدور محور بنا سکے، دوسری طرف انہی کچھ کم قابل لحاظ نہیں کہ زبان ایک نقطے پر مرکوز بھی ہو سکتا ہے اور کرداروں اور واقعات کے اوپر سے گذرتا ہوا بھی چلا جاتا ہے۔ یعنی OVER FLOW کرتا ہے اور اسی طرح مکانی حدود متعین بھی ہیں اور یہ لاحقہ وادب غور ہونے کا اشتباہ بھی پیدا کر سکتی ہیں۔ پیرائے بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دقت کو انسانی لحاظ سے بھی برتا جاسکتا ہے اور اسے مادرائی نسبت سے بھی تصور کیا جاسکتا ہے۔ اس کا اندر سے بھی تجربہ کیا جاسکتا ہے اور باہر سے بھی یعنی ایک طرح کے NEWTONIAN نقطے سے بھی اول الذکر صورت میں ایک طرح کی تشدید پیدا ہو جاتی ہے اور موخر الذکر صورت میں پھیلاؤ، پسیدگی اور سست ڈرامائی ناول اور کرائمیکل کے درمیان اسی بنیاد پر فرق و امتیاز رکھا جاسکتا ہے۔ ایڈون میور نے یہ کہا ہے کہ اول الذکر تجربے کی مختلف بلٹون کا ایک محاکاتی نقش ہے اور موخر الذکر زندگی کے مختلف اور نوع بلزے ٹیون کی ایک تصویر۔ ناول میں جو واقعات رقم کیے جاتے یا منضبط انداز میں پیش کیے جاتے ہیں، ان کے سلسلے میں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ ان میں منطقی تسلسل نہ ہونا چاہئے کیوں کہ زندگی خود اس طرح کے تسلسل سے یکسر عاری اور اس کی تکذیب کرتی ہے۔ سلسلہ داری یعنی SEQUENTIAL پیش کش کی اہمیت اب بہت گھٹ گئی ہے۔ لیکن ناول کو اگر ہر طور ایک ایچ کے تصور کیا جائے تو اس میں حقیقی زندگی میں واقعات کے گذرنے کی سمت و رفتار کا لحاظ رکھنا ہوگا۔ مگر خارجی زندگی کی جزئیات پر مجبہ زور دینا اس لیے ضروری نہیں کیوں کہ ناول نگار کوئی فوٹو گرافر نہیں ہے، جو حقائق کو جوں کا توں پیش کر دے۔ ایسی صورت حال میں فرانسیسی ناول نگار زولا ZOLA کے ہاں ملتی ہے جس کے نزدیک ناول زندگی کا محض ایک چربہ یا خاکہ یعنی TRANSCRIPT ہے۔ اردو داستانوں میں محیر العقول واقعات اور غیر حقیقی کرداروں کا ایک از دھام نظرائے واقعہ ہے۔ واقعاتی ناول میں اس کے برعکس عمل کے جائے وقوع یعنی LOCALE پر زور دیا جانے لگا، اور اس کا اہتمام کیا گیا کہ تمام جزئیات از اول تا آخر اور بلا کم و کاست نظر کے سامنے روشن ہو جائیں۔ ایک اور تبدیلی ناول کے فن میں رفتہ رفتہ نمودار ہوئی اور وہ یہ کہ پہلے کرداروں کی عملی زندگی کی تفصیل نظر کے سامنے رکھی جاتی تھیں۔ اور ان کا خارجی واقعات سے ربط و تعلق اور ان پر انحصار کا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ لیکن اب اندرونی اور باطنی زندگی

کے کوائف پر زور دیا جانے لگا۔ یعنی عمل کے پس پردہ اور زیریں محرکات پر جو انسان کی سائیکی میں پیوست ہیں۔ دراصل انسان ایک صدر ہے۔ پیچیدہ اکائی ہے۔ اس کے مطالعے اور تجزیے اور اس کے محرکات کی چھان بین میں انداز اور باہر دونوں طرح کے CONTEXTS پر نظر پانا ضروری ہے۔ یہ راستہ لکھنے اور پڑھنے والوں پر جدید نفسیات خصوصاً تحلیل نفسی کے اکتشافات نے واضح کیا جو محتاطانہ گہرے خوردبینی مشاہدات پر مبنی تھے۔ چنانچہ اس نے درض انسان کی اندرونی زندگی میں دلچسپی کو عمومی طور پر ہمیز کیا۔ بلکہ یہ بھی واضح ہو گیا کہ انسان کی پوری ذات تین منطوقوں سے وابستہ ہے، جنہیں 'EGO' اور 'SUPEREGO' کے نام سے پکارا گیا، اور ناول میں کرداروں کی تشکیل و تخلیق میں ان سے استفادہ کیا گیا۔

ناول کے ڈھانچے میں مین فاکٹر کو بڑی اہمیت حاصل ہے، جنہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اول PATTERN جسے سنی خبر فارم کی تلاش کہا جاسکتا ہے، یا کثیر العنصری کو وحدت میں ڈھالنا۔ دوسرے RHYTHM یا آہنگ اور تیسرے POINT OF VIEW یا نقطہ نظر۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ جب زندگی بہ حقیقت کل ایک ہیئت کی مالک ہے۔ تو ناول کی دنیا میں بھی جو اس کا ایک چربہ یا تشکیل لڑے، اس کی کوئی ہیئت ضرور ہونی چاہیے۔ اس میں کسی طرح کے اختلال یعنی INCOHERENCE کی رخسہ انداز مناسب نہیں ہے۔ اس میں ایک نوع کی اندرونی وحدت یا موزونیت کا نمایاں کرنا کم و بیش ضروری سا ہے۔ اس کے خلاف ایک دلیل یہ بھی دی جاسکتی ہے کہ زندگی میں خود ایک طرح کا بحران، غفلت اور اختلال و انتشار پایا جاتا ہے۔ لہذا ناول میں جو اس کا انعکاس ہے، ان عناصر کا موجود ہونا محض حیرت نہیں۔ لیکن یہ ماننا بہر حال ضروری ہے کہ ناول نگار باہر کی دنیا سے اندر کی دنیا میں مواد کو منتقل کرنے کے دوران ایک طرح کے انتخاب اور ترتیب نو یعنی REORDERING کا لحاظ ضرور رکھتا ہے۔ اور اس طرح دونوں کے درمیان ایک خط امتیاز کھینچتا ہے۔ جو فن کی منطق کے بموجب لازمی اور لا بدی ہے۔ آہنگ سے مراد وہ خاموش زمرہ یا LILT ہے۔ جو خارجی حقیقتوں کی تقلیب کے عمل سے لازمی طور پر پیدا ہوتا ہے، یعنی COSMOS یا CHAOS میں تبدیل کرنے سے۔ اسے آپ صریحاً کسی فن پر محسوس کر سکتے ہیں یعنی اس کے ارتعاش کو۔ اسے DEMONSTRATE کرنا آسان



اور ممکن نہیں۔ نقطہ نظر کے عنصر کا جہاں تک تعلق ہے، اسے مشہور لیر کی ناول نگار ہنری جیمز نے جو اعلیٰ درجے کے تخلیقی فنکار ہو چکے ساتھ ناول کے فن کے اہم نفاذ بھی ہیں، اپنی مشہور کتاب THE ART OF THE NOVEL, 1934 میں پیش کیا تھا۔ انہوں نے اپنے ابتدائوں میں ناول کے فن اور خاص طور پر اس مفروضے کو پیش کیا جس کا براہ راست تعلق بیانیہ کے عمل میں راوی کے تفاعل سے ہے۔ واقعات کا بیان کرنے والا اور اجڑے کو کھولنے والا کون ہے، اور ناول کو کون کن تناظرات میں دیکھا جاسکتا ہے، اس سے متعلق پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلے میں براہ راست اور بالواسطہ قصہ گوئی یا روایت کے درمیان فرق ایک بہت اہم مسئلہ ہے۔ ہمیں اور ہمدان یعنی OMNISCIENT قصہ گو کا، جو مصنف خود ہی ہوا کرتا تھا، تصور اب فرسودہ خیال کیا جانے لگا ہے اور متروک ہو چکا ہے۔ عبداللہ حسین کے ناول 'اداس نسلیں' میں مثال کے طور پر نسیم کا کردار ایک نوع کی مرکزی ذہانت یعنی CENTRAL INTELLIGENCE کا درجہ رکھتا ہے، جس کے توسط سے ناول کے عمل کو مختلف زاویوں سے دیکھا جاسکتا ہے۔ ناول نگار کے لیے ایک طرح کا جاپاتی فاصلہ رکھنے یعنی DISTANCING کا عمل اب ضروری خیال کیا جانے لگا ہے۔ براہ راست بیان سے یہ گمان گزرتا ہے، اور مترشح ہوتا ہے کہ کرداروں کے بڑاؤ اور عمل کی باگ ٹوڑ کھینچنے، ناول نگار کے ہاتھ میں محفوظ ہے، وہ انہیں جس راہ پر چاہے چلا سکتے ہیں اور انہیں بڑی حد تک اپنے جذبات و محرکات کے مطابق عمل کی آزادی حاصل نہیں ہے۔ ان کا اپنا کوئی VOLITION نہیں ہے۔ کمران کے عمل کے خطوط پہلے سے متعین اور مقرر ہیں۔ راوی کے ردول میں رد و بدل کرنے سے اور عمل کے VANTAGE-POINT میں تبدیلی لانے سے ہم ناول کو مختلف زاویوں اور نقطہ ہائے نظر سے دیکھا اور کچھ سکتے ہیں اور اس طرح ناول کی رفتار میں تعطل پیدا ہو سکتا ہے، اور نہ مصنف پر جانب داری اور تعصب کا گمان گذر سکتا ہے۔ نقطہ نظر کے بستے رہنے سے ہم ناول کے عمل کے زیر و بم کا صحیح طور پر ادراک اور احتساب کر سکتے ہیں۔ اور اسے ایک منیجر اکائی کی حیثیت سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس میں انجاد پیدا ہونے کا خطرہ نہیں رہتا۔ جو فوکس FOCUS کے بدلنے سے امکانی طور پر ہو سکتا ہے۔ یہ تو پہلے ہی کہا جا چکا ہے کہ ناول کے طریق کار میں اب واقعات کی خارجی ہیئت پر زور نہیں دیا جاتا، اور اس میں

تسلیل زمانی کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ مزید یہ کہ کرداروں کی خارجی زندگی کے مظاہر کی وقعت اب اتنی نہیں رہی جتنی کہ ان کے اعمال کے پس پشت نفسیاتی محرکات اور دایوں کی اہمیت۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ناول کے فن میں جو اہم تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، ان کے منابع اور معادروں وہ ہیں: جدید طبیعات اور جدید نفسیات۔ مادے کے بنیادی اسٹرکچر کے بارے میں جدید طبیعات کا نقطہ نظر یہ ہے کہ وہ مکان میں گسترہ کوئی ٹھوس شے نہیں ہے، بلکہ یہ عبارت ہے ایٹمک لہروں سے جو فضاؤں میں ہر طرف رقعات اور جولاں رہتی ہیں۔ اس کا اس طرح کا کوئی وجود نہیں ہے، جیسا کہ دور قدیم میں تصور کیا جاتا تھا۔ مادے کے الباد بدلتے رہتے ہیں۔ اور یہ مکاں کے کسی مخصوص حصے کو نہیں گھیرتا۔ اسی طرح زندگی ہر آن منیجر ہوتی رہتی اور برابر تبدیلی کی زد پر رہتی ہے۔ اسی کے مثل جدید نفسیات کا یہ نقطہ نظر کہ انسانی شخصیت کوئی جمی جکڑی متعین اکائی نہیں ہے، اور نہ خوبیوں اور خامیوں کی ایک دیوالا گزشتہ تصورات پر ایک حیرت انگیز اضافہ ہے۔ شخصیت بہ الفاظ دیگر ATTRIBUTES کا ترتیب دارہ مجموعہ نہیں ہے۔ بلکہ انسانی محرکات اور دایوں سے مرکب ایک اکائی ہے۔ یہ مختلف النوع اور متضاد کیفیات کی ایک وحدت کا نام ہے۔ یہ ایک طرح کا ماحول یعنی MEDIUM ہے، جس سے یہ سب صفات اور کیفیات گذرتی ہیں۔ ہم انہیں گن کر بیان نہیں کر سکتے، کہ وہ گنتی نہیں جاسکتیں۔ ہم اس وحدت کے اعتبار سے ہی اس کی تشریح کر سکتے ہیں، جس میں وہ بالآخر ڈھل جاتی ہیں۔ اسے ملحق اور وابستہ مسئلہ زمان کا ہے جس کے بارے میں سینٹ آگسٹن کا یہ مشہور قول، جو اس کی مشہور کتاب 'اعترافات' میں ملتا ہے، قابل ذکر ہے کہ ہم زمان کو برابر محسوس تو کرتے رہتے ہیں کہ اس میں ملفوف اور ملوث ہیں، لیکن اگر اس کی اہمیت کو بیان کرنا چاہیں، اور ہم سے اس کا مطالبہ کیا جائے، تو اپنے آپ کو محض لاچار اور بے بس پاتے ہیں۔ زمان کو حقیقی تسلیم کرنے اور تسلیم کرنے والے دو گروہوں میں تقسیم نظر آتے ہیں؛ ڈاکٹر اقبال اسے حقیقی ماننے والوں میں سے ایک ہیں۔ زمان کو التباس میں ٹھیرایا جاتا ہے کہ اس کے تین بنیادی اجزائے ترکیبی یعنی ماضی، حال اور مستقبل میں سے کوئی ایک بھی انسانی ادراک کی گرفت میں پوری طرح سے آجانے والا نہیں۔ ماضی کے لمحات جو گذر چکے، اب واپس نہیں لائے جاسکتے۔



ان کی تخلیق اور شکل نو یعنی بازیات حیطہ اسکان سے باہر ہے مستقبل اپنے آپ کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت تو ضرور رکھتا ہے کہ وہ قوۃ کے درجے پر ہے، لیکن بالآخر اس کی کیا صورت ہوگی؟ یہ دیدہ وری کسی کے بس کی نہیں، اور اس سلسلے میں کوئی پیش بینی ممکن ہی نہیں۔ حال جس سے بظاہر ہمارا سروکار عموماً ہے، یا تو پلک پھٹنے میں ماضی میں ضم ہوتا چلا جاتا ہے، یا پھر مستقبل کی طرف حریص نظروں سے دیکھتا رہتا ہے، اور دراصل اس کا دور رخا بنی اس کی AMBIVALENCE اسی وجہ سے قائم ہے۔ لیکن اس امر کو بھی نہیں جھٹلایا جاسکتا کہ حال ہی کے لمحات پر انسانی اعمال کا بادی النظر میں بیشتر انحصار ہے۔ اس کی صورت گری ماضی سے فیضان حاصل کیے بغیر اور مستقبل کی طرف درذمہ نگاہی کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ ہم زمان کی عمومی اور نیم گردش اور دوران میں سے چند لمحات کو الگ کر کے اور جن کر اپنے گرد پیش پھیلے ہوئے حالات سے یا تو مغایہت کر سکتے ہیں، یا ان سے برابر متعاقد ہوتے رہتے ہیں۔ 'دوش و فردا' ایک 'فسانہ' ہے بھی اور نہیں بھی۔ اور حال سراب اور التباس ہونے کے باوجود ایک حقیقت بھی ہے کہ اسی کو نقطہ استشارہ فرض کر کے زیست کا سارا کاروبار جاری رہتا ہے۔ اگر زمان کو کلیتہً "عز حقیقی مان لیا جائے" تو زندگی میں زبردست تعطل پیدا ہو سکتا ہے، اور ہر شے بے مصرف نظر آنے لگے گی۔ یہاں اس پیچیدہ مسئلے کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ کرنا مقصود نہیں ہے۔ بلکہ صرف یہ بتا دینا ہے کہ مادے کے اسٹرکچر اور ذات کے ان نئے تصورات کے پیش نظر جو رفتہ رفتہ سامنے آتے گئے۔ ناول کے فن اور ڈھانچے میں گہری، واضح اور دور رس تبدیلیاں برپا کر آئی ہیں۔ ناول اب ایک منجمد یا STATIC مرکب اس کا کی نہیں رہا۔ بلکہ اس کی وضع میں ایک نوع کی حرکت پیدا ہو گئی ہے، واقعات یا پلاٹ کے دروبست، تنظیم اور سمت و رفتار کے لحاظ سے بھی، اور کرداروں کی ہیئت اور ان کی شخصیت اور محرکات کے اعتبار سے بھی۔ یہ الفاظ دیگر یہ کہنے کے ناول کے اسٹرکچر کا پورا منظر نامہ ہی بدل گیا۔ قصہ کہانیوں میں وہ کشش جو تفتن طبع یا وقت گزاری کا وسیلہ بھی جاتی تھی اب زندگی میں بصیرت کے حصول اور انسانی کرداروں کی پیچیدگیوں اور نزاکتوں کے فہم و ادراک کے اظہار کے طور پر تیز تر ہو گئی اور ایسا

لگنے لگا کہ ناول کا قصہ یا اس کا پلاٹ مختلف سمتوں کی طرف کھلے اور قاری کو ان سمتوں کی طرف رے جانے کا ایک موثر وسیلہ ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے کہ پہلے فکر و نظر کا مرکز و محور ایک یا ایک سے زیادہ سلسلہ واقعات ہوا کرتا تھا، جو ایک طرح کے تسلسل کا پابند ہوتا تھا اور کڑے طور پر سبب اور نتیجے کے قانون کے تابع۔ اب زور واقعات کے تسلسل پر اور انہیں جبر و لزوم کا پابند بنانے پر نہیں، بلکہ انہیں پہلو بہ پہلو رکھنے یعنی ایک طرح کی Juxta Position پر دیا جانے لگا۔ مزید برآں پہلے ناول کا اختتام اور انجام حاصل شدہ تکمیل کی طرف راجع ہوتا تھا ایک منطقی اور تقریباً طے شدہ انجام یا اتمام کی طرف، لیکن اب چونکہ خود زندگی کسی اختتام کی طرف رہنمائی کرتی نظر نہیں آتی۔ بلکہ ایک کھلے ہوئے امکان کی طرح ہمارے گرد و پیش آئے سانسے اور حد نظر تک موجود ہے۔ اس لیے اکثر صورتوں میں ناول ایک طرح کا OPEN-ENDED ناول معلوم ہوتا ہے۔ زندگی کہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ بلکہ صرف منقلب ہوتی رہتی ہے۔ پیدائش، موت اور پھر ایک طرح کی ہیئت نو کی طرف اقدام کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ اس سیاق و سباق میں ای، ایم ٹاسٹر کے یہ الفاظ قابل غور ہیں:

EXPANSION: THAT IS THE IDEA THE NOVELIST MUST CLING TO.

NOT COMPLETION, NOT ROUNDING OFF BUT OPENING OUT.

ارتقاء کے مفروضے کے ساتھ ساتھ اور پہلو بہ پہلو اب ہم ایک طرح کی امانیت میں یقین کی طرف بھی کشش محسوس کرنے لگے ہیں، جس طرح ادھ کوئی گسٹرو اور منجمد شے نہیں ہے، اسی طرح مطلق اشیاء یا ماحولات یعنی ABSOLUTES کی اہمیت بھی کم ہوتی جا رہی ہے۔ لیکن یہ تسلیم کیے بغیر جا رہا نہیں کہ فن میں ترصیح یعنی CRAFTING تو بے شک ایک لازمی جزو ہے، مگر کسی بھی طرح کی فنی ادبی تخلیق میں اس رویہ یا ویژن (VISION) کی اہمیت ناقابل انکار ہے جس کی روشنی میں فن کار اشیاء کا عرفان حاصل کرتا، انہیں نئی ترتیب و تنظیم کے ساتھ پیش کرتا اور ان کے توسط سے حقیقت اعلیٰ کا ادراک حاصل کرتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے ایک طرح کا WALTENSCHALUNG بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے بغیر نہ زیست کے ہنگاموں اور تلون و تلاطم سے عہدہ برآ ہونے کی کوئی سبیل پیدا ہو سکتی ہے اور نہ ان سے ادراک ہو جانے کا امکان ہو سکتا ہے۔ واقعات اور کردار ایک دوسرے



میں گتے ہوئے ہوتے ہیں انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن جو صلاحیت ان کے درمیان توازن اور تناسب باطنی پیدا کرتی ہے وہ تخلیقی فن کار کا وجدان اور نقش احساس ہے۔ اس سے اس گمان کو بھی تقویت ملتی ہے کہ ناول کے فن کار ہر اکا رنامہ ایک طرح کے مکاشفہ یعنی APOCALYPSE پر تمام ہوتا ہے؛ یا کم از کم اس کی ایک جھلک ضرور دکھا دیتا ہے جیسے ہر زبان کی بڑی شاعری میں بھی یہ عنصر بیش از بیش نظر آتا ہے۔ ناول کے میدان میں ہمارا ذہن معاً چار عظیم کارناموں کی طرف جاتا ہے؛ 'ٹالسٹائی کا' WAR AND PEACE، 'دوستوؤسکی کا' THE BROTHERS KARAMAZOV، 'ٹالسٹائی کا' THE MAGIC MOUNTAIN اور 'میل دل کا' MOBY DICK جس میں شیکسپیر سے انہیں اپنی اور وضاحت ہے۔ انہی کے لگ بھگ مارسل پرووست کا ALA CHERE HE TUMPS PER DU، اگر ہم اس عظیم خود اکتشافی داستان کو ایک ناول مان کر چلیں، جس جوالس کا ULYSSES اور کافکا کے دی ناول THE TRIAL اور THE CASTLE ہیں۔ یہ انسانی فطانت کے اظہار کی استجاب انگیز ہندیاں ہیں۔ اول الذکر چار تقریباً شیکسپیر کی عظمت کو چھوٹے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ گو اس سے ایک گونہ فروتر ہیں۔ تین اور اہم ناول جن کا یہاں ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، فلاںیر کا ناول MADAME BOVARY، وکٹر ہیوگو کا ناول LES MISERABLES اور مہتری جیس کا ناول THE WINGS OF THE DOVE ہیں۔ انگریزی ناولوں میں ایلی بروڈن کا ناول THE WUTHERING HEIGHTS، ڈی ایچ لارنس کا ناول WOMEN IN LOVE اور جوزف کاکرڈ کا ناول NOSTROMO ہیں۔ ان سب کے مقابلے میں

ای 'ایم' فارڈشر اور دینیو اولف کے ناول کتنے معمولی نظر آتے ہیں، گو ان کی اپنی اہمیت ہے مگر یہ کہ ٹالسٹائی ان 'دوستوؤسکی' میل دل اور کافکا کے ناولوں کے پیش نظر یہ اوفا غلط نہ ہوگا کہ نئی ادبی کارناموں میں تصورات کی اہمیت کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ تفکر اور تخیل کو گہرے محسوسات اور وجدانیات کے ساتھ آمیز کرنا جاسکتا ہے، اور کیا گیا ہے شیکسپیر کے ڈراموں میں ایک بعد مادی حقیقت کی موجود ہے؛ زندگی اور زمانے پر اس کے ذہن کی حیرت انگیز گرفت اور ان میں بے پناہ مصیرت پر مستزاد۔ ان بڑے بڑے کارناموں کو دیکھ کر یہ احساس کرنا گزیر ہے کہ انسانی فطانت کس کس طرح اپنی نمود کرتی ہے، اور تخلیقیت کے مظاہر کتنے بے ثغور ہیں تخلیق

کے نقطے پر انسانی ذہن کی ساری صلاحیتیں ایک لمحہ تنویری میں مجتمع ہو جاتی ہیں۔ یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ تخلیق کار کا عمل استغراق اس عمل کے مائل ہے جس میں صوفی ان جانی ان دیکھی حقیقت کی معرفت کے دوران طوٹ نظر آتا ہے۔

ناول کے فن کے سلسلے میں ایک معروف رویہ یہ بھی ہے کہ اسے معاشرتی حقیقت سے براہ راست سروکار رکھنا چاہیے شیکسپیر کے مشہور کردار ہیٹ کے ایک مخصوص سیاق و سباق میں کہے گئے ان الفاظ HOLD THE MIRROR UPTO NATURE کو مولی سی ترمیم کر کے اس معروف رویہ کے ضمن میں اس طرح منطبق کیا جاسکتا ہے: HOLD THE MIRROR UPTO SOCIETY۔ ناول کے کرداروں کا عمل ان حقائق سے عہدہ برا ہوتا ہے جو روزمرہ کی زندگی میں انسانوں کو درپیش رہتے ہیں۔ واقعیت کے علمبرداروں کے برعکس حقیقت پسندوں کا یہ کہنا ہے کہ ناول نگار کا اس وجدانی حقیقت سے واسطہ ہونا چاہیے جو خوبی متعفن جماعتوں پر مشتمل معاشرے میں افراد کے درمیان کشش کی صورت نظر آتی ہے۔ یہ الفاظ دیگو ناول کو وجدانی کشش کی کسنداری کرنا چاہیے، اور اس میں اپنے — WALTEN SCHAUBUNG کو دخل اندازی سے دور رکھنا چاہیے، ہنگری کے امیر جمالیات اور جدلیاتی باکسزم کے حامی نقاد جارج لوکاس کا یہ کہنا ہے کہ اندرونیت یعنی INWARDNESS کو ملی مطلق تصور نہیں ہے۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ واقعیت یعنی NATURALISM اور حقیقت پسندی یعنی REALISM کے درمیان تضاد ہے۔ کیوں کہ اول الذکر صرف نقالی پر زور دیتی ہے اور موفر الذکر کرداروں کی حرکیت اور معاشرتی حقائق کی جدلیاتی منطق سے تعلق رکھتی ہے دونوں رجحانات کے دو اہم فرانسیسی نمائندے زولا ZOLA اور بالزاک BALZAC ہیں۔ باکسزم کے بانی اینگلز ENGELS نے بالزاک کے کارناموں کو حقیقت پسندی کی حجت قرار دیا ہے، لوکاس نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ٹالسٹائی کے ہاں کسی بھی طرح کے فلسفیانہ اور نفسیاتی نکوتوں پر زور دینا اور انہیں اس کے انفرادی، اختصامی ڈھرن سے وابستہ کرنا اس کے عظیم الشان کام کو مسخ کر کے پیش کرنے کے برابر ہے۔ اس کی عظمت کا لازماً تاریخی قوتوں کے نمائندوں اور ترجمانوں کے امین کشش کو ایک بہت بڑے کیمینوس پر پیش کرنا ہے؛ اور یہ بھی کہ فنی کارناموں کی جمالیات بشمول ناولوں کے، ان میں کرداروں کے جذبات، خیالات اور اعمال کے آمیزے سے اھرتی ہے، اور ہمیں انسان کو بہ حیثیت ایک کل معاشرے



میں اس کے رد کو سامنے رکھ کر جانچنا اور پکھنا چاہیے، یعنی کل انسان کے کلی رشتوں اور روابط اور وابستگیوں کے پس منظر میں۔ ان تمام بیانات میں جو خطرہ ہے، وہ یہ کہ اگر ہم ناول سے تاریخ کا استخراج کرنے بیٹھ جائیں یا اسے تاریخ کا عکس قرار دیں تو اس سے ناول کی انفرادیت بجا طور پر مجروح ہو سکتی ہے۔ ناول کو سماجیات یعنی SOCIOLOGY کا بدل نہیں قرار دینا چاہیے۔ ہمارا مطلب نظر ساجیا کی بہتری اور برتری یا اس کے برعکس اس کی کمتری ثابت کرنا نہیں کہ ناول کی انفرادیت اپنی جگہ پر ہے اور وہ خارجی واقعات کی تنظیم اور تقلیب سے جس طور پر ابھرتی ہے، وہ ایک الگ مسئلہ ہے، اور پس اسی سے بیش از بیش سروکار ہونا چاہیے۔ اس پر تو شاید اتفاق رائے ہو کہ جنیت فن کار ناول نگار کا اصل وظیفہ انسان کی تقدیر کے مسئلے پر تفکر و تفتی سے کام لینا ہے۔ اب تقدیر کے مسئلے کو ہم معاشرتی حقائق یا ہیئت اجتماعیہ کے ڈھانچے کے تناظر میں دیکھیں یا پوری کائنات کے سیاق و سباق میں، یہیں سے دراصل جدیدیاتی مورخ یا جدیدیاتی نقطہ نظر رکھنے والے ناول نگار اور انسان کے اندرونی محرکات اور داعیوں سے سروکار رکھنے والے ناول نگار کی راہیں الگ الگ ہو جاتی ہیں۔

یہیں بہر حال PSUEDO-OBJECTIVISM اور PSUEDO-SUBJECTIVISM کے درمیان خط امتیاز کھینچنا چاہیے اور اسی طرح سیاسی ائیڈیولوجی کو مستہتر کرنے یعنی POLITIZATION اور رویائے زلیست یعنی WALTE SCHAUUNG کو علیحدہ رکھنا ہی سودمند ثابت ہو سکتا ہے اور اسی طرح یادوں کے اس بے ثغور ریلے سے بھی دور رہنا چاہیے جس کا تجربہ ہمیں جیمس جوائس کے ناولوں میں ملتا ہے۔ انگلز ENGLS نے تو بالزاک کی تعریف اس امر کے باوصف کی ہے کہ اس کے ناولوں میں نوڈل طبقے کی عکاسی بہر صورت ملتی ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ اگر کسٹرم کے اصل داعی ہیئت اور احترام کے قابل اس لیے ہیں کہ انھوں نے کلاسیکل وراثت کی مرزمت نہیں کی، اردو کے مارکسی نقادوں کے ہاں صورت حال اس سے مختلف نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ ناول کی عالمی تاریخ میں درجہ اول کے لکھنے والے ایسے ناول نگار ہیں جیسے ٹالسٹائی، ہاس، مان، آندریو، دوستووسکی، کافکا، پرووست، کاکتو، ہنری جیمس اور ڈی، ایچ، لارنس، ان کے مقابلے میں وہ جنہوں نے تاریخ کے جدیدیاتی تصور سے اپنی تخلیقی پرواز کے لیے بال و پر حاصل کیے ہیں، جیسے بالزاک، گورکی، ٹولوو، اور باسٹرناک (بحوالہ Dr.

ZHIVAGO 1920 قابل احترام ضرور ہیں، لیکن درجہ دوم کی اہمیت کے حامل ہیں۔

اگر صرف اتنا ہی کہا جائے کہ ناول میں خارجی معاشرتی زندگی کا عکس ضرور ہونا چاہیے کہ ہم اس کی تصویر فن کی کائنات میں دیکھ سکیں، تو یہ سمجھ میں آنے والی بات ضرور ہے، اور اس کے ماننے میں پس و پیش نہیں ہونا چاہیے، لیکن متین کرنے والے معاشرتی عناصر یعنی SOCIAL DETERMINANTS پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے سارا معاملہ درہم برہم ہو جاتا ہے۔ ناول میں خارجی زندگی کی ہو ہو نقالی یا انوکھا س کو ہم بڑا مرتبہ دینے کے لیے اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتے۔ اول تو اس ذہن کا لحاظ رکھنا ضروری ہے، جو زندگی کے خام مواد کی ترتیب و تشکیل نو میں کام کرتا اور اسے عجی صورت گری سے آشکار تباہ ہے۔ اسے آپ ایک نوع کے STYLIZATION کا عمل بھی کہہ سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ عمومی طور پر خارجی واقعات کی تصویر کشی یا انوکھا س سے بڑھ کر ہمیں بعض تصورات کی نمود بھی ناول میں نظر آتی ہے۔ جو حقائق سے ہم آمیز اور متعلق ہو کر ناول نگار کی جہت کی ہمیز کرتے ہیں۔ جس تجربے کی ناول نگار تجسیم کرنا چاہتا ہے، وہ اپنے TENTACLES بھی رکھتا ہے، جو چاروں طرف سے منسلک ہوتے ہیں۔ ذہن اپنا تخیل بھی چاہتا ہے۔ ناول میں بھی تصورات کے تفاعل اور ذہنی ارتکاز کی ایک ہی مثالیں ملتی ہیں، جن کا اظہار شاعری میں ہوتا ہے۔ دراصل انسان کی عملی اور نفسی زندگی ایک دوسرے میں ناگزیر طور پر پیوست ہیں۔ یہ الفاظ دیگر انسان کی انفرادیت اجتماعی نوعی سے نقطہ ہائے ارتباط رکھتی ہے، اور یہ حقیقت اعلیٰ نے بھی اس کا ربط و تعلق ناقابل انکار ہے اور انسان کا کائنات میں مرتبہ و مقام بھی۔ یہ الفاظ دیگر انسان کا ایک مقام یا STATION تو معاشرتی زندگی میں ہے، جس میں طرح طرح کی انجمنیں اور اندیشے منڈلاتے رہتے ہیں، اور ایک مقام یا STATION پوری کائنات کے تناظر میں ابھرتا ہے۔ شاعر کی طرح ناول نگار کو بھی اس دوسرے تناظر یعنی DOUBLE PERSPECTIVE سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے۔ چنانچہ علاوہ معاشرتی زندگی کے مسائل کے کبھی تو ناول نگار کو فرد کی سائیکی اپنی طرف متوجہ کرنی ہے، اور کبھی حقیقت کبریٰ سے واسطے کی جھلکیاں اسے پرکشش نظر آتی ہیں۔ یہاں ایک بنیادی مسئلے کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے، جو فن کا اصل مسئلہ ہے۔ ادب کو زندگی سے منقطع تو نہیں کیا



جاسکتا، لیکن فنی ادبی کار نامے کو تشہیر یا پردہ پگینڈے کے آلاکار کے طور پر استعمال کرنا محض  
 انہیں۔ خیالات اور تصورات کی اہمیت اپنی جگہ پر ہے لیکن انہیں بھی اوپر سے مسلط نہیں کیا  
 جاسکتا؛ اور نہ کرنا چاہیے۔ جہاں ذہن کی عکاسی ہوگی وہاں خیالات اور تصورات لازمی طور پر  
 درآئیں گے۔ اب جو بات شاعری کے ضمن میں موزونیت رکھتی ہے، اسی کا اطلاق ناول نگاری  
 پر بھی ہوتا ہے، یعنی یہ کہ مجرد اور محسوس منکر کے درمیان فرق و امتیاز برتنا ضروری ہے شاعری  
 اور ناول نویسی دونوں میں بالواسطہ طریق کار قابل ترجیح ہے۔ ناول میں چونکہ عمل اور کرداروں  
 دونوں کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے، اس لیے خیالات یا تصورات کا بیڑن اور مصنف کی ترجیحات  
 کرداروں اور مواقع کے توسط سے سامنے آتی ہیں، براہ راست روایت یعنی DIRECT NARRA-  
 TION ناول کی کائنات میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اسے ایک طرح کا سقم سمجھئے۔ ناول نگار  
 کو اس کا حق بھی نہیں کہ وہ اپنے خیالات اور متغیرات یا محرکات کو پڑھنے والے کے ذہن  
 پر قوی ہے۔ لیکن یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ ناول نگار کا وزن و وقار ناول نگار کی سوچ اور  
 اس کے عمل و فکر پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ اگر ہم کلاسیکل ناول سے اپنے سفر کا آغاز کریں کہ جدید  
 دور کی طرف آئیں تو یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ فکری میلانات کے دھارے کے مطابق  
 ناول کے فارم میں بھی تبدیلیاں نمودار ہوتی رہی ہیں تخلیق کے نادر لمحے میں فکر و عمل ہم آہم  
 ہو جاتے ہیں، اور یہ ہم آمیزی پڑھنے والے کی صحبت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ یہاں دو جدید  
 رجحانات کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، اول تو ناول کے فارم میں یہ تبدیلی کہ وہ  
 براہ راست قصہ گوئی نہیں رہی، بلکہ اس کی جگہ کرداروں کی اندرونی خود کلامی یعنی INTERIOR  
 MONOLOGUE نے لے لی۔ یا ایک طرح کی شعور کی رو کی تکنیک نے۔ ان دونوں کو اب ایک طرح  
 کے IMPRESSIONISM کے مرادف قرار دے سکتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ بعض اوقات فکر  
 کا MEDIATION کسی کردار کی خود کلامی کے توسط سے کیا جاتا ہے یا پھر ایسا لگتا ہے  
 کہ کرداروں کا ذہن کسی ایک مخصوص اور متعین نقطے پر مرکوز نہیں، بلکہ حالات اور واقعات کی  
 گردش غیر شعوری طور پر مردانہ دونوں ذہنی ارتعاشات کے دوش پر رکھی ہوئی ہے۔ دوسرا ہم  
 رجحان وجودیت کا ہے، جسے ہم باقاعدہ فلسفیانہ نظام تو نہیں کہہ سکتے لیکن یہ ایک فلسفیانہ

نقطہ نظر یا رجحان ضرور ہے جس کے مطابق وجود فکر پر زبانی طور سے فوقیت رکھتا ہے۔  
 اشیاء کو کسی پہلے سے دی ہوئی بنیاد پر نہیں پرکھنا چاہیے، بلکہ اس اعتبار سے جس سے وہ  
 انسانی تجربے میں وارد ہوتی ہیں، یعنی جہاں مخصوص واضح اور محسوس تجربہ ہی حقیقت کی بنیاد بن سکتا  
 ہے۔ ESSENCE اور EXISTENCE کے درمیان جو فرق اور بعد ہے، اس کی قدیم اور جدید فکر  
 کے درمیان تراش نظر آتی ہے۔ اگر قدیم فلسفے کی اصطلاحیں دوبارہ استعمال میں لائی جائیں تو  
 کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت کی طرف دو بنیادی رویوں کے درمیان فرق ہے، یا BEING اور BE-  
 COMING کے درمیان کوٹھنے پہلے سے دبا ہوا ہونے کا اور ہر آن متغیر ہوتی رہتی اور ایک نئی قبائلیت  
 کرتی رہتی ہے۔ اسی سے متصل مسئلہ کائنات میں انسان کی غیر آہنگی یا عدم استحکام کا ہے  
 جس سے تردد اور تشویش، اجنبیت اور بیگانگی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارے  
 سہارے جواب دے چکے ہیں، انسان ایک غیر متوازن اکائی ہے، اور جو ماحول اس کے گرد و پیش  
 موجود ہے یا جس میں وہ ملغوف ہے، وہ بھی غیر یقینی اور محض اعتباری حیثیت رکھتا ہے۔ فرد  
 اور DAS IEN کے درمیان غیر آہنگی اول الذکر کو برابر کچھ کے دیتی رہتی ہے۔ یا یہ کہنے کو وہ برابر  
 حراساں رہتا ہے۔ اس کیفیت کو صرف ایک لفظ رانڈہ درگاہ یعنی DERELICT سے ادا کیا  
 جاسکتا ہے۔ جس انسان کو اولین فلسفیانہ افکار میں مرکز کائنات یا خلاصہ کائنات سمجھا جاتا  
 تھا، وہ اب خود اپنا بار بھی نہیں سنبھال سکتا۔ وجودیت کو ہم ایک نوع کی محسوس یعنی INVERTED  
 HEGELIANISM کہہ سکتے ہیں یعنی یا ایک طرح کا احتجاج ہے ہیگل کے UNIVER-  
 SAL کے تصور کے خلاف۔ اسے بالفاظ دیگر ESSENTIALISM کا استرداد سمجھئے۔ یہ زندہ تجربے  
 کی محرومیت یا محسوس بن یعنی CONCRETENESS کی قبولیت کے مترادف ہے۔ یہ اس افتراق  
 سے بھی کن رہ گئی کے برابر ہے جو فرانسیسی فلسفی ڈیکارٹ DESCARTES نے ذہن اور جسم کے درمیان  
 قائم کیا تھا۔ مجموعی طور پر وجودیت عرفان یعنی COGNITION، جذبہ اور ارادے کو الگ الگ خانوں  
 میں نہیں باٹتی بلکہ ان کے ایک وحدت کلی میں ضم ہو جانے پر زور دیتی ہے۔ اس کے  
 جن بنیادی لوازمات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، وہ ہیں: اجنبیت، دہشت، مادریت،  
 فنا، کراہیت یعنی NAUSEA، لاجنبیت اور تجربے کا دورِ خانہ بنی یعنی AMBIVALENCE۔ سارے



نے اس پورے منظر کے لیے SYMPATHETIC ANTIPATHY یا ANTIPATHETIC SYMPATHY جیسی مصنویت سے ممبر پور اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ سارترے کے تو ایک ناول کا عنوان ہی THE NAUSEA یا LA NOUSEE ہے۔ مزید یہ کہ اردو ناول نگاروں میں فرقہ العین جدید اور عبدالرشید حسین دونوں کے درمیان ایک قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کے ہاں وجودی فکر کے تناظر میں موجودہ دور کے انسان کی صورت حال کے سلسلے میں بعض عناصر نمایاں ہیں۔ دونوں کے ہاں انسان کی انصیت کا احساس حاوی ہے، اور اس پر مستزاد یا احساس بھی کہ انسان ایک منقسم ذات رکھتا ہے۔ اور اس کی شخصیت کی وحدت یا یکتائی پارہ پارہ ہو چکی ہے۔

انگریزی میں ناول نگاری کا آغاز اٹھارویں صدی میں ہوا، اور آٹھویں صدی میں اس کے تقریباً دو سو سال بعد، موخر الذکر کا نقطہ آغاز جیسا کہ شروع میں کہا گیا، دہائیوں میں ملتا ہے جن کی سحر انگیزی اور ذہن و ذائقہ پر جن کی گرفت ایک طویل مدت تک رہی۔ اس کتاب میں شامل تنقیدی مطالعات کا آغاز میرامن کی باغ و بہار سے کیا گیا ہے جو سن ۱۸۸۰ء میں لکھی گئی تھی۔ اس کے سلسلے میں آٹھویں صدی کے علمائے کرام بشمول مولوی عبدالحق یہ اطلاع فراہم کرتے رہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کے مجوزہ مقاصد کے مطابق آٹھویں صدی میں سلیس اور شگفتہ نثر کی پہلی قابل قدر کوشش ہے۔ لیکن یہ کہنا کافی نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ آخر افسانوی اعتبار سے باغ و بہار کا کیا مقام ہے اور اس کی مصنویت کا کیا راز ہے؟ بار بار مطالعے کے بعد راقم الحروف کو یہ خیال پیدا ہوا کہ اس ناول تخلیقی کارنامے کی تفہیم و ادراک اور اس کی اہمیت کو منکشف کرنے کے لیے سب سے زیادہ موثر کلیدی پروج، اسطوری پروج ہی ہو سکتا ہے۔ اس میں جو مہکات اور موتیف استعمال کیے گئے ہیں، وہ سب ARCHETYPAL نوعیت کے ہیں، انہی کی روشنی میں اس کی گتھیاں ظاہر ہوں گی۔ اس سے اس کی مصنویت اور وقعت آشکار ہو سکتی ہے۔ سافیات کے مشہور مصروف بانی CLAUDE LEVI STRAUSS نے یہ کہا ہے کہ مستقبل میں اہم کرنے والے ناول کی شکل۔

MYTH یا اسطوری ہوگی۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے ہاں ناول کی یہ فارم ابتداء ہی میں موجود ہے اور اسی سے ہم نے اپنی گفتگو کا آغاز بھی کیا ہے۔ اردو زبان میں جو پانچ اہم ناول تاحال لکھے گئے ہیں، یعنی باغ و بہار کے بعد، ان میں سرفہرست جمیل ہاشمی کا ناول دشت موس ہے۔

یہ ایک بہت ہی طاقتور یعنی POWERFUL ناول ہے۔ یہ کہنا شاید ناروا نہ ہوگا کہ شاعری اور ناول دونوں میں عظمت کے معیار کو قصیم یا موضوع متعین کرتا ہے، اور اس کی خوبی اور حسن کا معیار فن کارانہ ہنرمندی ہے۔ اس ناول میں یہ دونوں عناصر بیک وقت موجود ہیں، اور وہ منظر بھی ہے اور پرکاشنی منظر یعنی APOCALYPSE کہا گیا ہے، اور جس تجربے پر اس کی اساس رکھی گئی ہے، وہ ایک ازلی اور ابدی سرچشمہ بصیرت ہے۔ جمیل ہاشمی نے منصور بن حلاج کے کردار کی تاہیت یعنی HISTORICITY کو ایک لازوال نقش میں ڈھال دیا ہے، اور اس کا انداز بیان یا قرینہ گفتگو تہلکہ خیزی کے ساتھ ہماری نس نس میں اترتا چلا جاتا ہے۔ یہاں یہ حقیقت بھی بخوبی عیاں ہو جاتی ہے کہ ناول میں زبان کو برتنے کے لیے کیسے کیسے مستر اسکانات ہو سکتے ہیں، بعینہ ہی بات جیسں ہولس کے ناول ULYSSES کے بارے میں کہی گئی ہے۔ جمیل ہاشمی نے اپنی جری، بے باک اور پر شور قوت ایجاد سے بھر کمال فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کے بعد عبدالرشید حسین کا ناول 'اداس نسلیں' ہے۔ جسے راقم الحروف نے کرائیکل کے درجے پر رکھا ہے۔ اشیاء، حالات اور کرداروں کے تناظر میں اس ناول میں جو PANDORIC VIEW ملتا ہے، وہ بصیرت انگیز ہے۔ اور اردو ناول کی تاریخ میں اس کی کوئی نظیر دستیاب نہیں۔ ان کے ہر گز تخیل نے حقیقت کی مختلف العاد کا بڑی ہنرمندی کے ساتھ احاطہ کیا ہے اس ناول میں اداسی کے گہرے تاثر کے پہلو پہلو، جو جگہ جگہ نمایاں ہے، ایک طرح کی AUTUMNAL CERENITY بھی ملتی ہے۔ قرۃ العین جدید کا 'آگ کا دریا' جوان دونوں کے بعد آتا ہے، ایک دلچسپ تکنیکی تجربہ ہے، خصوصاً SHIFTING IDENTITIES کی تدبیر اس ناول میں بڑی خوبی کے ساتھ برتی گئی ہے۔ جو ناول نگار کی قوت اختراع پر دال ہے۔ وہ ایک موصطفائی معنی SOPHISTICATED ذہانت کی مالک ہیں۔ ان کے ہاں علم ہے، مگر وہ دانائی ناپید ہے، جو علم کو ایک اور آگہی کے ساتھ آمیز کرنے اور مزون کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور جسے بیویں صدی کے بہت بڑے شاعر ٹی ایس ایلیٹ نے WISDOM OF HUMILITY کہہ کر ہمیز کیا ہے:

THE ONLY WISDOM WE CAN HOPE TO ACQUIRE

IS THE WISDOM OF HUMILITY! HUMILITY IS ENDLESS



ان کے ہاں فنکارانہ خود بخوبی (EGOTISM) کی ایک بڑی بھیاں شکل نظر آتی ہے۔ انہوں نے قدیم ہندوستان کی تارتا اور فلسفے سے اپنی واقفیت اور ان میں درک کو جائز طور پر نمایاں کرنے کے بعد ازمنہ وسطیٰ کی تاریخ میں مسلمانوں کی علمی ادبی اور مقنونانہ روایت اور کارناموں سے جس طرح عمداً صرف نظر کیا ہے، وہ حدود درجے قابل انگشت نہائی ہے۔ کچھ اور جگہوں پر بھی مینی ناول کے آخری آخر میں ان کی مصیبت اور بدسلوکی کا کافی نمایاں ہے، جس نے ناول کے مجموعی حسن و خوبی کو بہت ضعیف پہنچا یا ہے۔ مرزا ہادی رسوا کا ناول امر او جان ادا بلاشبہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ یہاں اودھی تہذیب کی ڈھلتی دھوپ جھرمجھرتی نظر آتی ہے۔ اس میں کردار لگا کر واضح اور حقیقت پسندانہ ہے۔ پلاننگ محکم درو بست کو ظاہر کرتی ہے۔ اس میں میلو ڈرامائی مینی MELODRAMATIC عناصر کی دراندازی کے باوجود۔ عالمی طور پر تسلیم شدہ معیار کے عین مطابق یہ صحیح معنوں میں اردو کا پہلا ناول ہے۔ اس کی فنی پختگی اور غور پسندی میں ذرا برابر شے کی گنجائش نہیں۔ اور آخر آخر میں انتظار حسین کا ناول آگے سمندر ہے قابل ذکر ہے جس میں ہجرت کے موضوع اور اس سے متعلق اور وابستہ یاد آوری یا NOSTALGIA کے موثف کو بڑی موزونیت، دراکی اور لطافت مینی TINESSE کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول 'توبہ النصو' میں راست بیانی کا استعمال ایک طرح کا سقم ہے۔ انہیں اس بات کا احساس نہیں تھا کہ ناول کے فن میں TELLING کی بجائے SHOWING کا عمل قابل ترجیح ہے! فردوس بریں میں FA-INTASY اور تازہ نیت کے امتزاج باہمی سے سر نے ایک پرتشش ظلم کی تخلیق کی ہے۔ پریم چند کا 'گسٹوان' چونکہ اصلاً ہندی ناول ہے، جس کا بعد میں اردو میں ترجمہ کیا گیا، اس لیے اس کی مبنی اس سے کوئی سروکار نہیں رکھا گیا۔ میدان عمل کی بس ایک تاریخی اہمیت ہے۔ اس ناول میں پریم چند کی وہ سوشل اور اخلاقی موفقت جو ہنما گاندھی کا پرتشوق پائے بوس بننے کے بعد پیدا ہو گئی تھی، جگہ جگہ در آئی ہے اور ایک نخل ہونے والا مینی INTRUSIVE عنصر معلوم ہوتی ہے۔ مصمت چٹلی کا 'ناول ہندی' اور کرشن چندر کا ناول 'شکست' مکمل طور پر ناکام یعنی FLOP ہیں۔ ان کے برعکس تین اور ناول قابل ذکر ہیں۔ عزیز احمد کا ناول 'ایسی بلندی ایسی بستی' میں کوار

نگاری اتنی اہم نہیں ہے، جتنی کہ ایک پوری فضا اور ماحول کی 'نقش آفرینی' جو حیدر آباد کے زوال آمادہ اور زوال یافتہ معاشرے کی پیدا کردہ ہے۔ جیلانی بانو کے ناول 'ایوان غزل' کا مواد بھی کم و بیش وہی ہے، جسے عزیز احمد کے ناول میں برتا گیا ہے یعنی فیوڈل معاشرے کا اختلاط و اختلال، لیکن یہاں یہ استعارہ نہیں بنا ہے، نہ ایک طرح کا وجود مینی PRESENCE۔ اس لیے 'ایسی بلندی ایسی بستی' کے مقابلے میں، جیلانی بانو کا ناول دیتا ہوا سا ہے۔ اس میں کوئی ایسا کردار بھی تخلیق نہیں کیا گیا جس کا نقش دیر پا ہو، اور جو حافظے میں عرصے تک محفوظ رہ سکے۔ ضیہ فصیح احمد کے ناول 'آبلہ پا' میں ایک طرح کی تزئین کاری VIRTUOSITY پائی جاتی ہے، اور یہ فنی اختراع بھی کہ واقعات کی رفتار میں آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ اور ان کے درو بست میں ایک طرح کی مضبوط بستی پائی جاتی ہے۔ لیکن عمل کے اس ناول میں مجموعی طور پر نہ بلندیاں ہیں اور نہ گہرائیاں۔ اس کتاب میں شوکت صدیقی کے ناول 'خدا کی بستی' کو اس لیے شامل نہیں کیا گیا، کیونکہ یہ اگرچہ زیر زمین دنیا یعنی UNDERWORLD کا ایک اچھا مطالعہ ہے، لیکن اس میں جو سنسنی خیزی ملتی ہے، وہ اسے اچھے ناولوں کے زمرے سے خارج کر دیتی ہے۔ ممتاز مفتی نے آدھی درجن سے زیادہ بہت مہر کے کے انشانے لکھے، لیکن ان کے ناول 'علی پور کا ایللی' کو کلانہ نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس میں بے حد حسیلاؤں ہیں اور جزئیات نگاری اس درجے کہ درخت جنگل میں گم ہو گیا ہے۔ اس میں اصطلاحی زبان میں POINT OF VIEW کی کارفرمائی نہیں ہے۔ یعنی اس میں کوئی PERSPECTIVE نظر نہیں آتا۔ اور تکنیک کی وہ خوبی بھی نہیں، جو مواد کو منضبط کرتی اور اسے سر وضیت بخشتی ہے۔ ممتاز اسٹریکن عالم اور نقاد MARK SCHORER کی رائے میں، جس کا اظہار اس نے اپنے مشہور محرو اور بنیادی اہمیت کے حامل مضمون TECHNIQUE AS DISCOVERY میں کیا ہے، یہی تکنیک کا سب سے اہم تفاعل ہے، اور یہ تکنیک مترادف ہے ایک طرح کی دریافت اور انکشاف کے حیات انصاری نے بھی ممتاز مفتی ہی کی طرح چند بہت اچھے انشانے اردو ادب کو دیے ہیں۔ لیکن ان کا پانچ جلدوں پر مشتمل ضخیم ناول 'ہو کے بھول' ایک افسوسناک ناکامی کے سوا کچھ نہیں کسی سیاسی جماعت کی سرگرمیوں اور کارناموں کو، خواہ وہ جماعت کتنی ہی اہم کیوں نہ ہو، مواد کے طور پر



استعمال کر کے انہیں مشہور کرنے سے کوئی اچھا ناول وجود میں نہیں آسکتا۔ اپنے ناول 'آگن' میں خدیجہ مستور نے ہاتھی دانت کے ایک مختصر سے ٹکڑے پر خوفناک ونگار کاڑھے ہیں، وہ جاذب نظر ہیں۔ اس ناول میں اسرار میاں کے کردار اور انگریزی ناول نگار ڈکنز کے مشہور کردار MRS. MICHAEL کے امین جیسے ای 'ایم' فارسٹر نے جیتا یعنی FLAT کردار کہا ہے بڑی مائلمت ہے! اسرار میاں باوجود چیتا کردار ہونے کے اس ناول میں ایک ساسی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ DICKENSIAN کریم النفسی یعنی BENEVOLENCE کا ایک جیتا جاگت نمونہ ہیں۔ راجہ گدھ ایک خیال انگیز ناول ہے۔ اس میں خاص طور سے پرندوں کی مجلس آرائی کی فنی تہمتیں ہوتی ہیں وہ بہت دلچسپ ہے۔ اسکے دو ANALOGUES فرید الدین عطار کی منطق الطیر اور ازبک وسطی کے عظیم انگریزی شاعر چارلس ڈویل اور شہر نظم THE PARLEMENT OF FOWLS میں ملتے ہیں۔ مگر اس ناول میں بعض مواقع مثال کے طور پر ارواح سے ملاقات اور اسی قبیل کی دوسری چیزیں بڑی غیر تشفی بخش نظر آتی ہیں مثلاً وینڈر کے ناول کاروان وجود میں منقسم ذات کے توفیق کا خامی ترجمانی ملتی ہے عبد الصمد کا ناول 'دو گز زمین' اور فیات احمد گدی کا ناول 'فارار یا' PERIOD NOVEL کے ضمن میں آتے ہیں اور ان کی اہمیت میں اسی قدر ہے۔ افسوس کی بات ہے کہ کچھ پندرہ بیس برسوں میں اردو میں کوئی اچھا ناول نہیں لکھا گیا۔ ایسا لگتا ہے کہ اردو ناول کی روایت کو ابھی سے لونی لگی شروع ہو گئی ہے۔ ساجدہ زیدی کا ناول 'مٹی کے حرم' جو گذشتہ سال شائع ہوا تھا ایک امتیاز ہے۔ اس میں مصنف نے خاندانی کوائف کو اپنی تخلیقی ذہانت کے خیر میں گوندھ کر ناول کی صورت گری کی ہے۔ اس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کے گھرانوں کی معاشرت اور آداب و اطوار کی ترجمانی بھی ملتی ہے، تقسیم ہند کے عقب میں اردو ہونے والے آشوب ناک واقعات کی دلزدہ تصویریں بھی ہیں اور عبد جبار کے نوجوان مردوں اور عورتوں کے بے باک، بہرہ اور باغی جذبات کا انکاس اور ارتعاش بھی لیکن اس میں جہاں جہاں NARRATION میں نحوی اظہار بیان سے کام لیا گیا ہے، وہ خواہا کھٹکتا ہے۔ اور مردم روزویت کی چٹنی کھا تہے۔ البتہ ماضی قریب میں اردو میں چار بہت اچھے ناولٹ لکھے گئے ہیں: عزیز احمد کا ناولٹ 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' راجندر سنگھ بیدی کا 'ایک چادر میلی سی' و ساضی عبد الستار کا 'شب گزیدہ' اور سید محمد اشرف کا 'نبرد کا نیلا' یہ چاروں لکھنے والے درجہ اول کے

افسانہ نگار بھی ہیں۔ ان چاروں ناولوں پر اظہار رائے فی الحال ہمارے دائرہ کار سے خارج ہے، گو یہ چاروں حقیقی ادب بڑے اچھے ادبی کارنامے ہیں۔ سید محمد اشرف کے ناولٹ کے سلسلے میں البتہ ان کی ایک جدت آفرینی کا ذکر کیے بغیر نہیں رہا جاسکتا۔ بشپکپرنے اپنے عظیم المیہ کارنامے KING LEAR میں اس کی دو بیٹیوں GONERIL اور REGAN کے اخلاقی انحطاط اور گراؤٹ کو اس طرح واضح کیا ہے کہ وہ اپنے برتاؤ میں جانوروں کی سطح پر اترا آئی ہیں، اور اپنے باپ کے ساتھ سلوک میں ان میں وہی بربریت نمایاں ہونے لگتی ہے، جو ہم بالعموم جانوروں سے منسوب کرتے ہیں، یعنی یہاں انسان جانور بن گیا ہے اور اس سے غیر میز ہے۔ اشرف کے ناولٹ میں اس کا مسکوس عمل نظر آتا ہے۔ یعنی نبرد کا نیلا اس طرح کا برتاؤ کرتا ہے جس طرح کہ اخلاقی گراؤٹ میں پڑے ہوئے انسان کرتے ہیں، یعنی یہاں جانور پر انسانوں کا گمان ہونے لگتا ہے۔ اور وہ ہر طرح کی تخریب اور تشدد پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ تخریب اور ایذا رسانی کے بنیادی محرکات 'گنگ' اور 'مہر دار' کا نیلا 'دولوں میں منترک اور نمایاں ہیں۔ دولوں جگہ اقدار منقلب نظر آتی ہیں۔

ناول کی حد تک آدھ کے کشکول میں جو کچھ اندر ختم ہے، اس کا ایک معروضی جائزہ اور مطالعہ اس کتاب کے اوراق میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے کا فن بے شک بڑا ریاض چاہتا ہے، نظر کی دراکی اور نقش احساس و وزن کی ہم گیری اس پر مستزاد۔ افسانہ نگار کے لیے ROUNDING OFF ایک نازک مسئلہ ہے۔ ناول اپنی وسعت اور پھیلاؤ اور عموماً اور انسانی دولوں سمیت کا لحاظ رکھنے کے سبب زیادہ مہر مہنی اور جگر کاوی کا مطالبہ کرتا ہے، اور تناظر کی جس کا بھی افسانہ نگار تو غالب کے الفاظ میں قطرے میں دجلہ کا نظارہ کرتا اور کرتا ہے۔ لیکن ناول نگار کے لیے تو تاحید نظر دجلہ ہی دجلہ ہے، جس میں سے اسے پیر کر جانے کا حق کوڑا چتا ہے کہ اس کی گہرائیوں میں اترا اور صحیح سلامت کنارے پر آگن جوئے شیر لانے سے کم صبر آنا اور ٹکیب طلب کام نہیں۔ ہر ادبی صنف کے اپنے اپنے تقاضے اور مطالبات ہیں اور ناول کی بجا طوچو کو وسیع اور مبیط ہے، اس لیے انہیں بھانے کے لیے بہت سی شرائط کو پورا کرنا لایہی ہے۔ تعمیر و تنظیم کے علاوہ جو بہر صورت شرط ادبیں ہے۔ فن کار کا وزن اس کی نظر کی فراخی اور ہم گیری اور ہمتی اور ایک آفاقی وجدان کی موجودگی جہاں بڑی شاعری کے لیے ضروری شرائط ہیں، وہاں ناول نگار بھی ان کے کسی طرح مستثنی نہیں رہ سکتا۔ انگریزی میں



لکھنے والے مشہور پش ناول نگار جوزف کاکنیڈ نے اعلیٰ ترین ناول نگار کے پے جو معیار مقرر کیا ہے وہ یہ کہ اسے تنہا ہی کے ساتھ کوشش کرنی چاہیے سنگتِ انشی کی PLASTICITY حاصل کرنے کی، معصومی کے رنگوں کی آمیزش سے کام لینے کی اور کسبِ معنی کی سحر کا لہذا اشاریت کو جذب کرنے کی۔ اس نے اپنے مشہور ناول HEART OF DARKNESS کو اسی نصب العین کے حصول اور انجام مقصد کا حامل قرار دیا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اردو زبان میں کوئی ایسا ناول مستقبلِ قریب میں منفرد شہود پر آسکے گا، جس میں ان عناصر کی شمولیت اور یکجائی اور ان کا ارتعاش نظر آئے، جس میں وہ ان قائم کردہ اہداف کو جائے، جن کا ذکر کاکنیڈ نے کیا ہے؟ یہ ایک اہم سوال یہ نشان ہے۔

استاد احمد انصاری

علی گڑھ یکم جنوری ۱۹۵۷ء

## باغ و بہار

”باغ و بہار“ کا ذیلی عنوان ’فصل چہار درویش‘ اس کے ہیئت اور موضوعی، دونوں پہلوؤں کا بہرہ حیثیت ایک تحصیل شدہ وحدت (ACHIEVED UNITY) کے احاطہ کرتا ہے۔ چاروں درویش جو داستان اپنے اپنے تجربات کی بیان کرتے ہیں ان میں بہت سے عناصر مشترک ہیں۔ بادشاہ آزاد بخت کی حیثیت اس افسانے میں ایک (EAVESDROPPER) کی سی ہے اور وہ خود جو قصہ درویشوں کو سناتا ہے وہ پہلے دو اور آخری دو درویشوں کی حکایت کے درمیان ایک عبوری مقام رکھتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ فصل چھپے اور آگے دونوں جانب دیکھتا ہے یا یہ ایک ایسے شیشے کی مانند ہے جس کی شعاعیں پورے قصبے پر ایک عضوی کل کی حیثیت سے پڑتی ہیں۔ اب تک ہم اس قصبے کو بعض ایک قصبے کی طرح پڑھتے چلے آئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس میں ایک عوامی کہانی (FOLK LORE) کے سارے عناصر موجود ہیں اور یہ قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھنے میں مدد دیتے ہیں۔ یہ عوامی کہانی یا (RITUAL) دراصل ایک ارادی کوشش ہوتی ہے، فطرت کی گردش سے ایک ایسا ارتباط (RAPPORT) استوار کرنے کی جو جہلت سے غور کی طرف مقرر کرنے کے درمیان شکستہ ہو جاتا ہے۔ میلٹن کا مقصد آغاز کار میں اردو زبان کی ترویج و تہذیب اور مغربی کتابوں کی اشاعت میں اپنا حق ادا کرنا تھا۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے، تو یہ فصل جو انیسویں صدی کے شروع ہی میں لکھا گیا تھا۔ زبان کے سوفسطائی (SOPHISTICATED) استعمال کا ایک حیرت انگیز کارنامہ ہے۔ عیسوی خاں بہادر کے قصبے میں ہر فرد ذوقِ دلیر ہیں جو ابتدائی قصوں میں ایک متاثر نشان کا مالک ہے، ہمیں گویائی کے ترنم (SPEECH-RHYTHM) کا اولین نقش ملتا ہے۔ باغ و بہار تک پہنچتے پہنچتے یہ لسانیاتی ارتقاء کے عمل سے گزر کر گفتگو کے مین دین کا ایک مخصوص مواد و اختیار کر لیتا ہے۔ قطع نظر



اس امر سے کہ یہ قصہ اردو فکشن کی تاریخ میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ ہم اسے ادب کی اس صنف سے منسوب کر سکتے ہیں جسے کینیڈا کے مشہور نقاد NORTHROP FRYE نے اساطیری یا رومانی MODE سے تعبیر کیا ہے۔ اس میں تلاش کا محرک (QUEST MOTIF) مرکزی محرک ہے۔ اس میں بعض ARCHETYPAL عناصر بہت نمایاں ہیں، اور یہی عناصر دراصل اس کے مختلف اجزاء کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ شروع ہی میں جب آزاد بخت گورستان کا قصد کرتا ہے، اور یہاں اس کی نظر چاروں درویشوں پر پڑتی ہے، اس کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

”اور اس وقت باد تندرل ریں تھی بلکہ آندھی کہا جائے۔ ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شدہ سا نظر آیا کہ مانند صبح کے ناز کے روشن ہے۔ دل میں اپنے خیال کیا کہ اس آندھی اور اندھیرے میں بروشنی خالی حکمت سے نہیں۔ یا ظلم ہے کہ اگر چٹکری اور گندھک کو چراغ میں بجی کے آس پاس چھڑک دیجئے۔ تو کسی ہی ہوا چلے چراغ گل نہ ہوگا۔ پاکسو دی کا چراغ ہے کہ جلتا ہے۔ جو کچھ ہو سو ہوا جل کر دیکھا جائے“۔

اور اس کے فوراً ہی بعد یہ جملے دیکھے:

”اسی طرح سے بے چاروں نقشِ دیوار ہو رہے ہیں اور ایک چرلہ بھر پر دھراٹھا رہا ہے۔

ہرگز ہوا اس کو نہیں لگتی، گویا فافوس اس کی آسمان بنا ہے کہ بے خطرے جلتا ہے“۔

یہاں پتھر پر دھراٹھا چراغ، جو محیط تاریکی میں دور سے ایک شدہ جواہر معلوم ہوتا ہے، ایک خارجی علامت ہے۔ اس سوئے عشق کی، جو چاروں درویشوں اور آزاد بخت کی قصہ گوئی کا مرکزی موضوع ہے، یہاں کردار نگاری غیر اہم اور ناقابل التفات ہے۔ اہمیت دراصل ان عنصری (ELEMENTAL) جذبات اور احساسات کی ہے جن کی نقش گری تخیل انداز میں کی گئی ہے۔

پہلے قہقے میں قدس مانے والے کا تعلق یمن سے، دوسرے میں فارس سے، تیسرے میں روم سے، چوتھے میں عجم سے اور پانچویں اور آخری میں چین سے ہے۔ اور ان پانچوں ملکوں کی طرف اشارے سے، جو اپنے اپنے اسرار اور اپنی اپنی تاریخ رکھتے ہیں، احساسِ بعد (SENSE OF REMOTENESS) کو ابھارنے کا کام لیا گیا ہے۔ چاروں درویشوں کے قصے اور آزاد بخت کی سرگزشت میں تلاش اور دشتِ نوردی کا محرک بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ پہلے درویش

کی سیر میں سوداگر بچہ اور اس کی بد ہیئت محبوبہ کے درمیان عشق و محبت کے جذبات کی شدت پر اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے:

”یادداشتیں اور عقل میں نہ آوے یہ کافر عشق کر دکھاوے اپنی کو بھڑوں کی آنکھوں سے دیکھو، سمجھوں نے کہا، ”اُمنا“ یہی بات ہے۔“

اس قصے میں خارجی ماحول کی عکاسی جس طرح پر کی گئی ہے، وہ صرف ماحول کی حیثیت سے اہم نہیں ہے، بلکہ اس سے زندگی کے لیے زبردست حرص کا پتہ چلتا ہے۔ اسی طرح یہ جملے بھی قابلِ غور ہیں:

”جب صبح ہوئی اور آفتاب دوزخ سے بلند ہوا، تب میری آنکھ کھلی، تو دیکھا میں نے نہ وہ تیری ہے، نہ وہ مجلس، نہ وہ پری، فقط خالی حویلی پڑی ہے، مگر ایک کونے میں کھل پٹا ہوا دھڑ ہے۔ جو اس کو کھول کر دیکھا، تو وہ جوان در اس کی مٹی مٹاؤں سر کئے پڑے ہیں۔“

یہاں عنصری انتقام کے جذبے کو بھی مشکل کیا گیا ہے اور سمیت کے احساس (SENSE OF HORROR) کو بھی ابھارا گیا ہے، اور جیسا کہ بعد میں پتہ چلتا ہے۔ یہ انتقام وہ حسد لیتی ہے، جسے صندوق میں بند کر کے قطع کی دیوار سے نیچے لٹکا دیا گیا تھا۔ باغ اور باغیچہ، جو گھر سے ہوئے مکان (WALLED SPACE) کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں، پورے قصے میں ایک مرکزی رمز کا درجہ رکھتے ہیں۔ فطرت کے خارجی حسن اور انسانی احساسات کے درمیان ہم آہنگی اس طرح پیدا کی گئی ہے:

”میں اس بارگ کے پھولوں کی بہار اور چاندنی کا عالم اور حوضِ نہروں میں نور سے سادون بھلاؤ کے اچھلنے کا تماشا دیکھ رہا تھا لیکن جب پھولوں کو دیکھتا، تب اس گل بدن کا خیال آتا۔ جب چاند پر نظر پڑتی، تب اس مرد کا کھڑا یاد کرتا۔ یہ سب بہار اس کے بغیر میری آنکھوں میں خارتھی“۔

پہلی سیر میں اور اس کے بعد بھی متواتر اور جگہ جگہ جام میں نہلائے جانے اور نئی پوشاک پہنوانے کا ذکر ملتا ہے۔ مثلاً:

”حکم کیا اس جوان کو گرا بے میں لے جاؤ، ہلکا کر خامی پوشاک پہنا کر حضورِ میرے آؤ۔“



مجھے باہر سٹے عام کردا، اچھے کپڑے پہنا خدمت میں بڑی کی حاضر کیا:

حکم میں پہلوانا اور خاص طور پر نئی پوشاک کا پہننا اور اصل استعارہ ہے زندگی کو نئے سرے سے شروع کرنے اور اس نئے قبل کی زندگی کی کینپلی کو تیار پھینکنے کا۔

وہ حسینہ جس کا ذکر اوپر آیا، ملک دشمنی کے سلطان کی بیٹی تھی۔ اس کا دل جس خواہش پر بکھا ہوا تھا۔ اور وہ خواہش اپنی فرید کردہ بدایت محبوبہ سے جس باغ میں بیٹھا اور عشق دے رہا تھا اس کا ذکر کیجئے۔

"دیکھو تھیک اس باغ کی بار بہشت کی برابری کر رہی ہے، قطرے مین کے درختوں کے سرسبز پتوں پر جوڑے ہیں۔ گویا مرد کی پٹریوں پر نون جیسے ہیں اور سرخی بھولوں کی اس بار میں ایسی چھٹی لگی ہے، جیسے شام کو شفق بھول ہے اور ہر میں لبالب ماند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں اور موجیں بہا رہی ہیں۔"

اور اس کے کچھ بعد یہ جملے ملتے ہیں:

"جب وہاں میں گئی تو وہاں کے عالم نے سارے باغ کی کیفیت کو دل سے بھلا دیا۔ یہ روشن سما تھاٹھ تھا، جابجا نئے سرور چٹانوں کو دل اور فاضل شمع مجلس حیران اور فاضل روشن نہیں کہ شبنم رات باوجود چاندنی اور چٹانوں کے اس کے آگے اندھیری گئی۔ ایک طرف نقش بازی چھوڑی اور راڈوی بھیجنا اور لید ہتھیار ہوا کی چرخی ہتھ بھول جا ہی جو ہی چٹانے سارے جھٹکتے تھے۔"

یہ ساری نقش گری زندگی کے تنوع اور فراوانی سے دلچسپی کی آئینہ دار ہے۔ نفرت کے جس شدید نفی تجربے کا ذکر اس سے پہلے کیا گیا، اسے یوں بیان کیا گیا ہے:

"میں دولت کے بہانے سے ان دونوں بد بختوں کو بیو کران کے غلوں کی مزاروں، اور اپنا خون لوں۔ میں طرح اس نے مجھ پر باغ چھوڑا، اور گھٹل کیا، میں مین دونوں کے ہر سہرے کردوں، نہ میرا کچھ بچا ہوا نہیں تو اس غصے کی آگ میں چھک رہی ہوں، آخر میں مل کر بھول ہوا جاؤں۔"

اس نفرت اور غصے کے نکاس کی خارجی شکل یہ تھی،

میں نے خلافت کو کلمہ کیا کہ ان دونوں کا سر تلوار سے کاٹ ڈال، اس نے دو میں ایک دم میں شہر

نکل کر دونوں کے سر کاٹ دفن لال کر دیئے:

اسی ضمن میں کھنڈ دست میدان اور دریا (جس کے دیکھنے سے کلیجہ پانی ہو) یہ دونوں بھی ملائی حیثیت دیکھتے ہیں، "انسانی عزم و ہمت کے امتحان اور آزمائش کے لیے۔ اسی طرح اپنی محبوبہ کو کھینچنے کے بعد عین عالم مایوسی میں ایک سوار سبز پوش منہ پر نقاب ڈالے نظر آتا ہے یہ ایک غیبی ان دیکھی طاقت کے مرادف ہے، جو مایوسی اور حیران فشی کے منہ ہار میں ایک سہارا بن جاتی ہے، بالفاظ دیگر یہی وہ طاقت ہے جو واگذاشت (RELEASE) کا ذریعہ بنتی ہے۔

"دوسرے درپوش کی سیر" میں جس کا جزائیاتی نقطہ فارسی ہے، سخاوت جیسے بنیادی جذبے کے اظہار سے قطعے کا آغاز ہوتا ہے، سخی کے حروف مرکب میں اس، سہائی کے لیے 'خ'، خوف الہی کے لیے 'اوی'، پیدائش اور موت کے وقت کو یاد رکھنے کے لیے 'اے' لگے گئے ہیں۔ اور اس سے ایک اخلاقی تصور کا طسماتی نقش قائم کیا گیا ہے۔ اس قصے میں اہم تر بھرے کے بادشاہ کا کردار ہے، جس کی تلاش میں دوسرا درپوش نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہاں بھی خورد و نوش کی فراوانی کے بیان سے اشارہ اس فراغت اور آسودگی کی جانب ہے، خورد وانی فضا کو ابھارنے سے متعلق ہے۔ دوسرا محرک عشق کا ہے جس کے بارے میں یہ جملے ملتے ہیں:

جوش نہراہ میدان بخت کی زبان سے بادشاہ نراوی کے لیے گھولائے گئے ہیں۔  
اب بید ہے کہ صورت کی وجہ سے ہاں نشین مطلب دی کو پہنچے، قذافی ہے آگے جو مرغی مبارک۔  
لیکن اگر بہت اس خاک کو قبول نہ ہوگا، تو اسی طرح خاک چھان پھرے گا۔ اور اس جان بے قرار کو آپ کے عشق میں شاد کرے گا جنوں اور فریاد کا ماندہ غلغلہ میں پاباد ہر سر ہے گا۔

اس عشق کی داستان کا ہر اہم موقع طور پر ایک ہم سے ملایا گیا ہے، اور وہ ہم ہے ملک روز کے اس قحی شہر کی تلاش جہاں شہنشاہ نامی لباس پہنے آہ و زاری کرتا نظر آتا ہے اس لیے کہ ایک جوان بڑی زامبل کی سواری میں سوار ہو کر آتا اور اپنے غلام کا شہر سے کاٹ کر جبھر سے آتا، ادھر ہی واپس چلا جاتا تھا، بادشاہ زادی کے مکان کے نقشے میں روحانی پراسرار رنگ اس طرح بھرا گیا ہے:

"یہ مجھ اس مکان میں خاتے ہی چھپک رہ گیا، نہ معلوم ہوا کہ وہ روز کہاں اور کب چلا گیا ہے۔ اس واسطے کہ جمل آئینے قد آدم چاروں طرف گئے اور ان کی پروازوں میں میرے اور بول جڑے ہوئے تھے۔ ایک کو جکس ایک میں نظر آتا، تو یہ معلوم ہوتا کہ جو ابہر کا سارا مکان ہے، ایک طرف پر وہ بڑا تھا۔"



اس کے پیچھے ملکہ بیٹھی تھیں:

اس اعلیٰ سلطان کا قہر سنا تے ہوئے اس کی چھڑکیوں کا ذکر تھڑکتا ہے جن میں سے سب سے چھوٹی اپنے باپ سے محبت جتانے کے سلسلے میں باقی اوزہنوں کی طرح چب زبانی کرنے اور ان کی ہانپا ہان ملانے سے احتراز کرتی ہے۔ نتیجے کے طور پر وہ باپ کے طیش میں آنے کا سبب بنتی ہے اور اس سے جو سلوک روا رکھا جاتا ہے وہ ایک طور سے عوامی کہانی کا لازمی جزو اور ایک طرح کی ہر گیریت رکھتا ہے۔ وہ ہمارے لیے حافظے میں شکیبے کے عظیم ڈرامے KINGLEND میں CORDELIA کے کردار کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ یہاں پھر بعض عجیب امتوں کا ذکر کام میں لائے جاتے ہیں جیسے خضر کی سی نورانی صورت لیے ایک بوش کا حاضر ہونا موتی کے دانے کا ہاتھ لگنا ایک دروازے کا نمودار ہونا حالات کا یکسر اور اچانک گہری تبدیلی سے آشنا ہونا بادشاہ کی اپنے باپ سے مصالحت اور اس کے بعد عیش و فرحت کی زندگی گزارنا داستان کے اس منزل پر پہنچنے کے بعد بیدار تخت سے بھڑکتی شہر یعنی شہر خیم روز کے اور چھوڑ کر اپنے لگانے کی درخواست تاکہ وہ بالآخر وہاں پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ پھر وہی نوجوان زرد بیل پر سوار جنگی تلوار ہاتھ میں تھامے بیل کی ہاتھ پکڑے نظر پڑتا ہے اور سلام کا پر سر اٹھانے میں لایا جاتا ہے انجام کار جب اس نوجوان سے راہ در ہم ٹھمتی ہے تو یہ راز فاش ہو جاتا ہے کہ وہ بھی ناکہ کشی کا زخم خوردہ ہے۔ اس تھکے میں ادا اس سے پہلے اور بعد میں بھی باغ کا ذکر ایک غلاستی کیفیت رکھتا ہے۔ باغ کی بنیاد ڈالنے کا سبب یہ بتایا گیا ہے:

”چھوڑیں گے جوڑنا اور پھانڈے دیکھنے سے ایک بڑا خطرہ نظر آتا ہے۔ جگہ یہ دوسرا ہے کہ جنوں اور ہودائی جو کہ بہت سے آدمیوں کا خون کر کے اور جیتی سے گھیرا دے جنھیں میں نکل جا دے اور چھوڑ دے۔ ہرند کے ساتھ دل پہلو سے اس کا نتیجہ ہے کہ رات دن آفتاب و آفتاب کو دیکھیں۔ جگہ ماں کی طرف بھی لگے وہ دگر نہ پاوے۔ جو اتنی مدت ضرور عافیت سے کئے تو چھوڑ دے اور چین سے صفت کرے۔“

چنانچہ ایک باغ جو اشارہ سے تحفظ اور تاریکی کی قوتوں کے خلاف مدافعت کا بنایا گیا یہاں پھر چند عجب زاو مناظر کی طرف اشارہ کیا گیا ہے یعنی ایک مریض تخت پر زادن کا نمودار ہونا اس میں ایک تخت نصین مانج جو اہر کا سر پر رکھے حین پر کی جانو افروز ہونا اور ایک اچانک حادثہ ناگہانی کی بدولت اس سے صہال اور

فراق کی حالت کا ظہور پذیر ہونا وغیرہ۔ یہ پری جنوں کے بادشاہ کی بیٹی تھی اور کہ قاف میں رہتی تھی پھر یہ تخت مع پری غائب ہو جاتا ہے جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

”جب تلک سامنے تھا میری اور اس کی لے آنکھیں چار ہو رہی تھیں۔ جب نظروں سے غائب ہوا یہ حالت ہو گئی جیسے پرک کا سایہ ہوتا ہے۔ عجب طرح کی اداسی دل پر چھا گئی۔ عقل و ہوش غصت ہوا۔ دنیا آنکھوں کے تلے اندھیری ہو گئی۔ حیران پریشان زار زار رونا اور سر پر خاک اڑانا۔“

اس دوران ہندوستان کا خاص طور پر ذکر اور جادو اور جھڑکے سلسلے میں مہادیو کے مذہب کا بیان آیا ہے۔ ایک جوگی کی مدد سے جو مانند آفتاب کے نکل آیا۔ اور دریا میں نہایا اور پیرا۔ اسم اعظم کی کتاب اور نسخہ آفتاب کا نسخہ ہاتھ لگتا ہے جس کی وساطت سے چالیس دن کے چلنے کے بعد جنوں کے بادشاہ سے ملاقات ہوتی ہے۔ اس کے فوراً بعد یہ غلطی قابلِ غور ہیں:

”یہ میری آرزو تھی کہ لولا کہ آدمی خاک اور ہمتی۔ ان دونوں میں موافقت آتی نہیں ہے۔ میں نے قسم کھائی کہ میں ان کے دیکھنے کا مستحق ہوں اور کچھ مطلب نہیں۔“

پھر جب پری دوبارہ قبضے میں آتی ہے تو بوجہ اس کے کہ عشق پر ہوس کا عنصر غالب آگیا اور اسم اعظم والی کتاب سے ایک ناگہانی آواز پر دست کشی ہوئی۔ پری بے ہوش ہو جاتی ہے۔ چنانچہ وہی پُرانی حالت بے خودی اور سرستی کی عود کر آئی۔ اور زندگی کا سارا عیش و تنگ اور مذا کر کر ہو گیا۔ چنانچہ وہ جوان اس طرح بیل پر سوار ہو کر ہر مہینے میلان میں جانے لگا۔ اور مرتبان کو توڑ کر غلام کو قتل کرنے لگا۔ اس طرح اس سیر کا خاتمہ بھی عشق کی خاطر رنج و تعب اٹھانے کو ہر مقصود ہاتھ سے نکل جانے اور پری کے فراق میں جاں گدازی اور جاگلگی کی کیفیت کا تجربہ کرتے رہنے پر ہوتا ہے۔

بادشاہ آزاد بخت کی سرگزشت میں جو قہقہے کے دونوں حصوں کے درمیان ایک پل کا حکم رکھتی ہے۔ بہت سے مافوق الفطرت عناصر کو مجتمع کر دیا گیا ہے۔ اس سرگزشت کا بغیر انیال نقطہ دم ہے۔ ایک سوراگر بخشاں سے نمودار ہوتا ہے اور ایک لعل بے بہا اپنے ہمراہ لاتا ہے۔ اس کی آب و تاب دیکھ کر جو چکا چونڈ کرنے والی ہے دیرپائی اس رائے کا اظہار کرتا ہے کہ یہ کوئی عجب نہیں کہ کچھ ایک ادنیٰ سوداگر فیشا پور میں ہے اس نے بارہ دانے لعل کے کہ ہر ایک سات سات مشغال کا ہے۔ پٹے میں نصب کر کے کتے کے گلے میں ڈال دیے ہیں۔ یہ اطلاع دراصل اعجاز ہے قہقہے میں نہ برادر گہوں



کے پڑنے کی۔ اس عجیب و غریب صورت حال کی جستجو پوری داستان کے لیے ہم جوں کا ایک محرک بن جاتی ہے اور وزیر کی بیٹی جس کے باپ کو بادشاہ نے بسبب اس امر کے اظہار اور اپنی بات کی کاٹ کرنے کے قید خانے میں ڈال دیا تھا۔ یحییٰ بدل کر اس راز کے انکشاف کا عزم لے کر نکل کھڑی ہوتی ہے۔ اور اپنا نام سوداگر بچہ رکھ لیتی ہے۔ یہاں قریب خوردہ نفس MISTAKEN IDENTITY کا عنصر عوامی کہانی کے ڈھانچے میں پوست نظر آتا ہے۔ نیشاپور پہنچ کر وہ ایک دکان کے سامنے ٹھٹھک کر رہ جاتی ہے۔ "اس میں دو پتھر سے اتنی ٹکلتے ہیں اور ان دونوں میں دو آدمی قید ہیں۔ ان کی محض کی سی صورت پوری ہے کہ جرم و استخوان باقی ہے۔۔۔" دوسری طرف "ایک کتا جابہر کا پٹا لگے میں اور سونے کی زنجیر سے بندھا ہوا بیٹھا ہے اور وہ غلام امر و خول صورت اس کی خدمت کر رہے ہیں۔ پتھر سے میں مقید انسان اور زنجیر سے بندھے ہوئے کتے کا مالک خواجہ سگ پرست کہلاتا ہے۔ یہ دونوں انسان اور کتا دراصل ڈرامائی تصویر کشی (PICTURIZATION) ہیں بعض پراسرار قوتوں MAGICAL FORCES کی، جن کا آپس میں رد عمل اور جن کی کشمکش کو ایک اسطور کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک طرف انسان کے جذبات منطقی ہیں، جو برابر تخریب کی طرف میلان رکھتے ہیں، اور دوسری طرف مہر و وفا کی حیوانی جبلت ہے، جو تفرق اور اثبات کی طرف لے جاتی ہے شہزادی دونوں بدبخت انسانوں اور کتے کو ساتھ لے کر واپس آتی اور اپنے باپ کو رہا کرتی ہے۔ خواجہ سگ پرست کے بھائیوں نے اس کی احسان مندی کے بدلے کے طور پر اس سے جو سلوک روا رکھا تھا اور جو جوازی تھیں اسے پہنچائیں ان کی وضاحت اور انہیں آشکارا کرنے کے لیے واقعات و حادثات کا ایک طویل سلسلہ سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں باغ کو جو اساطیری علامت ہے، نباتاتی زندگی کی اور پہاڑ کو جو اساطیری اشارہ ہے جادوئی زندگی کا خاص طور سے مرکز نگاہ بنایا گیا ہے۔ زندان سلیمان کا بھی جس میں خواجہ سگ پرست کو ڈالا گیا تھا، ذکر کیا گیا ہے۔ اس دوران گستاخاں برابر اپنے قاتل کی خدمت گزاری میں لگا رہتا ہے۔ اور یہاں اس کے جلیں رہتا اور اس کے محرکات کو بڑی پاکیزگی کے ساتھ بے نقاب کیا گیا ہے۔ زندان سلیمان کے سلسلے میں ایک بایز تراشہ خاص طور سے توجہ کا مستحق ہے، کنوئیں میں ڈالے جانے کے بارے میں کہا گیا ہے :

"جب کچھ کنوئیں میں گلاب یہ (دکن) اس کے مینڈ پر لیٹ رہا، میں اندر سے ہوش بڑھتا ہوں۔  
نذر است آئی تو میں اپنے نہیں مرده خیال کیا اور اس مکان کو گور سمجھا۔ اس میں دو شخصوں کی آواز

کان میں پڑی کہ آپس میں باتیں کرتے ہیں۔ یہی معلوم ہوا کہ منکر نکیس رہیں۔ تجھ سے سوال کرنے آئے ہیں۔ سرسراہٹ رسی کی سنی، جیسے کسو نے وہاں لٹکائی میں جوت میں تھا۔ زمین کو ٹوٹا۔ تو ہڈیاں اٹھ رہی تھیں۔"

یہاں ایک HALLUCINATORY VISION پیش کیا گیا ہے۔ یہاں بے چارگی اور تنہائی کا شدید احساس جیونشی کی طرح پورے وجود پر رنگتا اور اسے جکڑتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ انسان مجبور محض ہے اور بعض ان دیکھی کینہ ور (MALEVOLENT) اور بے رحم قوتوں کے ہاتھ میں ایک کھلونہ ہے۔ اور یہ احساس ناقابل حل مشکل (IMPASSE) اور قفل (DEAD LOCK) کے احساس سے بھی کہیں بڑھ کر ہے۔ آخری خطے سے بائیس میں متذکرہ ہڈیوں کی دادی VALLEY OF BONES کا شہری پیکر ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے۔ زندان میں دو اور قیدیوں کی موجودگی کے باوجود رائیڈ درگاہ (DERELICT) ہونے کا تاثر برابر اجترتا رہتا اور دل و دماغ کو کچھ کے دیتا رہتا ہے۔ خواجہ سگ پرست کے بھائیوں کا رہتا و عقلی حلقہ جو کامظہ اور کتے کی وفا شکاری اور ہمدی و غم گساری، جلی شہسبوں کی گہرائی کو روشنی میں لاتی ہے۔ اور یہاں دونوں کو پہلو پہلو رکھا یعنی Juxtapose کیا گیا ہے۔ زندان سے رہائی ایک غلط فہمی کے نتیجے کے طور پر ایک حسینہ کے ہاتھوں مل جاتی ہے۔ پھر خواجہ سگ پرست کا سابقہ سرانیدپ کی شہزادی سے پڑتا ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو کر جزیرے سے نکل بھاگتے ہیں۔ شاہ بند راس مانجکلی پر قبضہ کر لیتا ہے۔ جڑی مشکلات کا سامنا کرنے اور ہزاروں جتن کرنے کے بعد جرموں کی مائتا کے آڑے آنے سے راجکماری واپس ملتی ہے۔ اس بازیافت اور بازید کے منظر میں تفصیل بھی ملتی ہے اور زندگی کو مثبت طور قبول کرنے کا اظہار بھی۔ راجکماری کے ساتھ ہی ساتھ اس کے باپ سے بھی دوبارہ تعلقات مستحکم اور استوار ہو جاتے ہیں لیکن احسان نا آشنا بھائیوں کی بے وفائیوں کا سلسلہ ناقصا ہی معلوم ہوتا ہے۔ بہر حال خواجہ سگ پرست چین اور فراغت کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے کہ ناگاہ وہ ایک دن ایک آدمی کو اس کی اپنی بیوی اور بچے کے دور سے آتا دیکھتا ہے۔ یہ آدمی ولایت آذربائیجان کا تھا۔ یہاں پھر سفر اور ہم جوں کے محرکات آپس میں مدغم کر دیئے گئے ہیں۔ باقی محرکات کی طرف اشارہ اس تراشے میں ملتا ہے :

"ایک کتب دست میدان تھا گویا مہرا سے قیامت کا نمود کہا جائے۔ بعد جادو کے ایک قتلہ نظر آیا۔"



جب پاس گیا تو ایک کوٹ دیکھا۔ بہت بلند تمام چمکا۔ اور ہر ایک رنگ اس کی دو دو کوئی کی۔  
اور دروازہ ایک سنگ کا تیشا ہوا۔ ایک قفل بڑا سا بڑا تھا۔ لیکن وہاں انسان کا نشان نظر نہ پڑا۔  
سے آگے چلا تیار دیکھا کہ اس کی خاک سرے کے رنگ سیاہ تھی۔ جب اس تل کے پار ہوا تو ایک  
شہر پر اہمیت بڑا گرد شہر پناہ اور جاریہ جارج۔ ایک طرف شہر کے دریا قند بڑے پاٹ کا بجائے جاتے  
دروازے پر گیا۔ اور ہم ایشہ کہہ کر قدم اندر رکھا :

یہاں کف دست، میدان، اقلید، میلہ، دروازہ شہر اور برج، سب اساطیری مصنوعیت رکھتے ہیں اور اسی طرح  
گڑھا کھودنے سے جو اہر کا نکلا۔ یہ سب اشارہ ہیں زمین کے سطحوں میں داخل ہونے اور معلوم اور انوس  
سے گذر کر نامعلوم اور پراسرار دنیا میں داخل ہونے کا۔ اس طرحیہ MODER میں جو قفسے کا امتیاز MODER  
ہے، ان سب کے توسط سے جمادات کی زندگی اپنا انعکاس حاصل کرتی ہے۔ ان کعبیوں کی مدد سے وہ ایک  
طلساتی شہر میں جا نکلتا ہے۔ یہاں اس کے بادشاہ کی بیٹی سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔ بت پرستی  
یہاں کے لوگوں کا طریقہ ہے اور پرنڈٹ لوگ بت کے سامنے بڑبڑ سر ادب کے ساتھ بیٹھے رہتے ہیں۔  
دو سال اضمحیان سے اس نازنین کی پرستش اور بحیثیت نعت بہتر اس کے ساتھ رہتے گزر جاتے ہیں  
تا آنکہ وہ زچگی کی حالت میں وفات پا جاتی ہے۔ پھر اس ناکردہ جرم کی سزا اسے اس طرح بھگتنی پڑتی  
ہے کہ مردہ عورت کے تابوت کے ساتھ اسے بھی زندہ بند کر دیا جاتا ہے۔ یہاں اس کی ملاقات ایک  
دوسری عورت سے ہوتی ہے جسے اپنے شوہر کے تابوت کے ساتھ اسی طرح زبردستی بند کر دیا گیا تھا۔  
یہاں پھر مردم آزاری اور تفرک کے جذبات کو انتہائی شدت تاثیر کے ساتھ ابھارا گیا ہے۔ وہ آدمی اس دوسری عورت  
سے شادی کر لیتا ہے اور دونوں بوقت زوال سے باہر نکلتے ہیں جسے ایک طرح پر زندگی دگر DEATH-IN-LIFE کیفیت  
کی خادگی خیم کہاجائے تو غیر موزوں ہوگا۔ ان کا اس سے اخراج ایک طرح سے زندگی کے آثار کا دوبارہ رگ بار لانا ہے  
اور اس لیے وہ آپس میں ملزم ہو رہو فکا کامان باندھے ہیں اور جنگلی بیابان کی پس قطع کر کے ہوئے یعنی جھپٹ لیتے  
کے کلٹے پٹاتے ہوئے وہاں سے نکل کر خواہر سنگ پرست کو نظر پڑے تھے خواہر بادشاہ سے  
اس کی سفارش کرتا ہے۔ اور وہ اسے اپنا نائب بنالینا ہے۔ کچھ عرصے بعد بادشاہ بھی اس دار فانی سے  
موتہ مڑتا ہے، اور خواہر سنگ پرست سح سامان ولباب اور کتے کے تیشا پور چلا آتا ہے تاکہ یہ حقیقت تمام  
کمال سب پر ظاہر ہو جائے۔ پھر اس خواہر کی شادی سوداگر بچے یعنی وزیر کی بیٹی سے کر دی جاتی ہے۔

اور وہ دونوں خوش و خرم رہنے لگتے ہیں۔

تیسرے درویش کی سرگزشت کا جغرافیائی نقطہ علم ہے۔ یہاں آغاز کار ہی میں ایک شکار کا واقعہ  
بیان کیا گیا ہے۔ یعنی ہرن کے تعاقب کا۔ اور پھر یہ منسلک ہے :  
"کئی آثار جڑواؤں کے بعد ایک جگہ نظر آیا۔ جب پاس پہنچا ایک بانپہ اور ایک چمڑ دیکھا۔ وہ ہرن تو  
نظروں سے چلا دیا ہو گیا۔ میں نہایت شک تھا۔ ہاتھ پاؤں دھوئے نکلا۔"

یہاں پھر گنبد بانپہ اور چمڑہ اساطیری علامات ہیں۔ دریا اور چشمہ اس سیاق و سباق میں غیر خلیق مشور زندگی-  
FORMED LIFE کا نقش ہیں۔ یہاں ایک بزرگ ریش سفید سے ملاقات ہوتی ہے اور پھر ایسے مجسمے  
پر نظر پڑتی ہے جو بنطرا ہر جاندار لگتا ہے، لیکن فی الحقیقت بے حس و حرکت ہے۔ یہ مجسمہ ایک عورت کا ہے  
جس کے فراق میں یہ بزرگ جلد رہا ہے۔ یہاں پھر عشق کے لڑی اور اداس جذبے کی پرچھائیں نظر آتی ہے۔  
اس بزرگ کا یہ کہنا: "اے لاجوان! حق تعالیٰ ہر ایک انسان کو عشق کی آہ سے محفوظ رکھے۔ دیکھ لو اس  
عشق نے کیا کیا آفتیں برپا کی ہیں۔ اس قفسے کے اصل اور حقیقی محرک کو نمایاں کر دیتا ہے۔ اس مرد درویش کا  
نام نعمان سیاح ہے جس نے قبادیہ کی غرض سے ہفت اقلیم کی سرک۔ جزیرہ فرنگ کا حال، جہاں وہ پہنچا ہے  
تفصیل کے ساتھ اس طرح بیان کیا گیا ہے :

"میں بیہوش میں اس ملک میں جا داخل ہوا، شہر میں ڈیرا کیا۔ عجیب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی ذیل  
کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار کو کچھ ہیں پختہ مرکز میں بنی ہوئے اور پھر کو دیکھا ہوا معانی ایسی کہ ایک  
شکاک میں پڑا نظر نہیں آیا۔ کوڑے کا نوکھا ذکر ہے اور عمارتیں رنگ رنگ کی اور دات کوڑوں میں  
دوسرے قدم قدم بدھنی اور شہر کے اہر باغات کو جن میں عجائب گل بوٹے اور موئے نظر آئے کہ  
شاید سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے۔"

یہاں پہنچ کر چندے توقف کے بعد شاہزادی سے ملاقات ہوتی ہے۔ اور یہاں پر اس کیفیت کا اعادہ کیا  
گیا ہے۔ جو اس سے پہلے کی سیوں میں گذر چکی ہے :

"اسے عزیز قبادیہ کہہ گئے گا، یہ عالم نظر آیا، گویا پرکاش کر پڑیوں کو چھوڑ دیا ہے۔ جس طرف دیکھتا  
تھا وہ گرا تھی یا تو زمین سے اکھڑے جاتے تھے۔ بہرہ راز اپنے تئیں سمجھتا ہوا۔ وہ بدبہنچا جو نہیں  
بادشاہ نادری پر نظر پڑی، عشق کی ذہنت ہوئی اور ہاتھ پاؤں میں روضہ ہو گیا۔"



یہاں پھر باغ کا محرک استعمال کیا گیا ہے:

"میں شاداب باغ میں گھسا۔ باغ کیا تھا گویا جینے ہی بہشت میں گیا۔ ایک ایک چمن رنگ بہ رنگ کا  
بھول رہا تھا اور نواسے چھٹ رہے تھے۔ جادوہ چھپے مار رہے تھے۔ جس میدان چلا گیا اور اس وقت  
میں وہ شخص دیکھا۔ اس میں ایک چمن جوان نظر آیا۔ مہارے ادب سے تہوڑا با اور سلام کیا۔ اور وہ فریاد  
سر مہر: بچے کی تہیوں کی راہ سے دیا۔"

اس قصہ پر نھان سیاح بزرگوں کی ایک فوج نے حملہ کر دیا۔ اور اسے زخمی کر دیا۔ اس نوجوان اور بابر شاہزادی  
کے درمیان عشق و محبت کی رسم و ریت تھی جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

"اب کوٹہ شہزادی اور یہ شہزادہ دونوں عاشق و معشوق بن رہے ہیں۔ وہ مگر میں تلخ ہے اور یہ فیض  
میں تر تلخ ہے۔ میرے ہاتھ مٹوں کا نام اس نے بھیجا۔ یہ خبر بزرگوں نے جس بادشاہ کو پہنچائی۔  
جسٹوں کا دست متوبہ ہوا۔ تیرا یہ احوال کیا، اور اس جوان قیدی کے قتل کی وزیر سے تدبیر پوچھی!"

نھان سیاح نے اس دوسری ملک کی صورت بنا کر اس کی پرستش اور قد کوہ پر رہنا اپنا شمار بنالیا۔ لیکن  
ملک کے محل کے کادے کا شمار ہا۔ عرصہ دراز کی آزمائش اور ریاض کے بعد ملک کے حضور حاضر ہوئے کا  
موقع ملا اور اسے بتایا گیا کہ تالوت اسی شہزادے مرحوم کا تھا۔ جو اپنی عم زاد کے عشق میں گرفتار رہ چکا تھا  
یہ جوان تالوت لیے ہوئے ہر محنت کو نکلتا تھا۔ ایک قوی ہیکل انسان رستم کا سا کھڑا اور شیر کا سا جڑا لے  
ہوئے تھا۔ پھر رفتہ رفتہ ملک سے محبت کی پیکیں بڑھیں۔ اور دونوں موقع پاکر محل سے نکل کھڑے  
ہوئے۔ صبح کو شہر میں غل چاکر شاہزادی فرار ہو گئی۔ ہر طرف ڈھنڈیا پڑی۔ اور اس کا کھوج لگانے  
میں ہر طرح کی تدبیریں کی گئیں، دونوں نے محل سے نکل کر بہزاد خاں کے مکان میں پناہ پکڑی۔  
پھر نھان سیاح کو اپنا گھر یاد آتا ہے۔ اور دونوں بہزاد خاں کی معیت میں نھان کے وطن کی طرف  
مراجعت کے قصد سے باہر نکلتے ہیں یعنی ملک بہزاد شاہ زادی کا نگار اور بہزاد خاں۔ جب وطن پہنچے  
اور نھان کا باپ پیشوائی کے لیے فرط مسرت سے سرشار شہر کے معافات میں آتا ہے۔ دریا پنج میں  
تھا۔ نھان تو صحیح سلامت کنارے تک پہنچ جاتا ہے۔ لیکن شاہزادی کی گھوڑی جس نے دریا میں  
چلا گیا لگائی۔ قہرور دیا کی نذر بھجاتی ہے۔ اور بہزاد خاں بھی جو اسے بچانے کی غرض سے جان کی  
بازی لگا کر دریا میں کود پڑا مقرر تھا اب ہو جاتا ہے۔ اس پر نھان سیاح یا میرے قصہ گو درویش کا

شہرہ یہ ہے:

"یا فقراریہ خادۃ ایسا ہوا کہ میں سودائی اور مخوفی ہو گیا۔ اور فقرین کرہیں کہتا چھٹا تھا۔ ان خیتوں کا  
بہی ہسیکہ وہ بھی دیکھا۔ یہ بھی دیکھ۔ اگر ملک کوئیں غائب ہو جاتی یا راجا۔ تو دل کو نسل آئی۔ پھر  
تو اس کو نکلتا یا میر کرتا۔ لیکن جب نظروں کے دور برد غرق ہو گئی، تو کچھ سرخ چلا۔"

اور پھر وہی سوار برقعہ پوش آئندہ کے بارے میں امید کی ایک درد دیدہ کرن دکھا کر آنکھوں سے ادھبل ہو جاتا۔  
جو تھے اور آخری درویش کی سر میں جزائیا کی فقط چین ہے۔ یہاں بھی سارے افوق العظمت عناصر کیجا  
کر دیے گئے ہیں جیسی غلام مبارک اس درویش کو اس کے باپ کی وفات کے بعد چپا سے نجات دلانے  
کے لیے ایک درتچے کے قریب لے جاتا ہے:

"تو بیک گیا، دیکھتا ہوں تو اس درتچے کے اندر حرارت ہے، اور چار مکان ہیں، ہر ایک والاں میں  
دس دس نہیں سوئے کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی لٹکتی ہیں۔ اور ہر ایک گولی کے منہ پر ایک سونے  
کی اینٹ اور ایک بندر بڑا دکھانا بٹھا ہے۔ اتالیس گویاں تینوں مکانوں میں گئیں اور ایک غم  
کو دیکھا کہ منہ منہ اشرفیاں بھی ہیں۔ اس پر یہ سمجھتا ہے کہ سخت ہے اور ایک حقن جو اہر سے  
لباب مملو ہوا دیکھا۔"

یہاں جنوں کے بادشاہ ملک صادق سے اس درویش کے باپ کی دوستی کا ذکر کیا گیا ہے، جو ہر سال سڑ  
کا ایک بندہ اسے تحفے کے طور پر دیا کرتا تھا۔ لیکن صرف اتالیس ہی دے پاتا تھا کہ بادشاہ نے وفات  
پائی۔ اور ایک بندہ کی کمی کی وجہ سے باقی اتالیس بندر بے معارف ٹھہرے۔ ملک صادق سے ملاقات کا  
منظر جس سے چوتھا درویش مبارک کی معیت میں چالیسواں بندہ طلب کرنے کے لیے جاتا ہے اس  
طرح بیان کیا گیا ہے:

"اور درمیان میں ایک سخت مرض کا بچھا ہے۔ اس پر ملک صادق تاج اور چار قبہ موتوں کے

پہنے ہوئے منہ پر کبھی لگے بڑی شان سے بیٹھا ہے۔"

یہاں بھی اور اس سے قبل بھی موتوں اور جواہرات سے یہ لگاؤ ایک بھرپور رومانی تخیل کی عکاسی کرتا  
نظر آتا ہے ملک صادق بھی، جیسا کہ بعد میں کھلتا ہے۔ ایک نازنین کے مشق سما مارا ہوا بھروسہ فراق کی  
زندگی گزار رہا ہے اور اس کی شبیہ درویش کو اس درخواست کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ اگر وہ اس کا



کھوج لگانے میں کامیاب ہو، تو اپنی مراد کو پہنچے۔ اس نقطے سے پھر ہم جوں کی آواز ہوتا ہے۔ سات برس تک (اور سات کا ہندسہ ایک طمانی ہندسہ ہے) وہ حیران و پریشان در بدر کی خاک چھانتا پھرتا رہا ہے تاکہ ایک نابینا ہندوستانی فقیر سے اس کی ملاقات ہوتی ہے (اور ہندوستان کی نسبت سے حیران و پریشان کا تاثر ابھارنا مقصود ہے) جس صورت کی شبیہ درویش کے پاس تھی، وہ اسی فقیر کی عین و جیل بیٹی تھی۔ وہ دونوں ایک پرانے بوسیدہ مکان میں، جس کے آثار سے پتہ چلتا تھا کہ وہ کبھی ایک عظیم الشان محل رہا ہوگا، رہتے تھے۔ یہ مکان آسیب زدہ (HAUNTED) مکان معلوم ہوتا ہے۔ دراصل ملک صادق ایک زمانے میں اس لڑکی پر عاشق ہو گیا تھا اور جب اس کی شادی کسی شہزادے سے کر دی گئی، تو عین شب عروسی میں اس مکان میں شور و غل سنائی دیا: پت کی ہول اٹھا کر دیکھا تو دو لہا سرکٹ ہوا پڑا پڑ پتلے۔ اور وہاں کے منہ سے کھٹ پھلا جاتا ہے۔ اور اسی مٹی میں تھڑی ہوئی بے حواس پڑی لٹی ہے۔ انتقام کی یہ پراسرار شکل بھی دراصل رنات کے شدید جذبے کی خارجی تجسیم ہے، اور پہلے درویش کی سیر میں اس کی ایک جھلک ہم دیکھ چکے ہیں۔ جب لڑکی اور اس کے باپ کے قتل کا حکم شہزادے کے باپ کی طرف سے جاری کیا جاتا ہے، تو ایک مہیب آواز بادشاہ محل میں اپنے کاؤں سے سنائی دیتی ہے۔ "کیوں کبھی آئی ہے، کیا شیطان لگا ہے، بھلا چاہتا ہے تو اس نازنین کے احوال کا مترض ہو، یہاں دو اشک لے منی خیز ہیں۔ ایک یہ کہ اس شہر کے سارے باسی اسم اعظم پڑھتے ہیں، اور دوسرے جسبکہ فقیر کی بیٹی نے خود کہا کہ:

بہت سے آدمی انہام کرتے ہوئے اس مکان میں آئے اور شہزادے کے قتل کے سہمہ ہوئے۔۔۔ ان کی صورتیں آدمی کی سی تھیں، لیکن بالو بکریوں کے سے نظر آئے۔

اور یہ واضح رہے کہ بکری کے سے پانو شہوت رانی یعنی (LECHERY) کا قدیم اساطیری اشارہ ہیں۔ درویش نے لڑکی کے لیے اپنے سوز و عشق کی کیفیت اور اپنا مدغلے دلی اس طرح ظاہر کیا:

"ذرا صنعت ہو کر غور فرماؤ، تو عشق کی تلوار سے سر ہچکا، اور جان کو ہچکا ناکس نصیب میں درست ہے؟ ہر جہاں آباد۔ میں نے سب طرح اپنے تئیں برباد کر دیا ہے۔ عشق کے صال کو میں زندگی سمجھتا ہوں۔ اپنے مرنے جینے کی بجائے کچھ پرواہ نہیں، بلکہ اگر ناامید ہوں گا تو بہن مر جاؤں گا اور تمہارا قبائلیت میں دامن گیر ہوں گا۔"

غرض اس طرح درویش نے اپنی غایت آخری کی خاطر اس عین لڑکی کو اپنے لیے حاصل کر لیا۔ گوانت دراصل وہ ملک صادق کی تھی، لیکن درویش کی نیت کچھ ڈانٹا ڈول ہوتی ہے جب ملک صادق سے نکلیں چار ہوئیں (اور اسے اصل بات کا علم اپنے کشف کی بدولت ہو ہی چکا تھا) تو وہ فیض و غلبہ سے بھر جاتا ہے کیونکہ یہ ایک طرح کی برعہدی تھی۔ جو عشق و محبت کے معاملات میں بے جا دخل اندازی کے مرادف تھی۔ درویش نے ملک صادق کی توہم میں پھری ماری وہ ہلاک تو ہوا، بلکہ یہ خیال ہوا شاید جان سے گیا۔

تین کھڑا دیکھنا تھا کہ وہ زمین پر لٹ لٹ گوند کی صورت بن کر آسمان کی طرف اڑ چلا، ایسا بلند ہوا کہ آخر نظروں سے غائب ہو گیا۔ پھر ایک ہل کے بعد محل کی طرف لڑکی اور فیض میں کچھ بے سنی کہنا ہوا بچے آیا اور مجھے ایک لٹ ماری کہ میں تیار کر چاروں خانے پت گر پڑا۔ اور ہی ڈوب گیا، خدا جانے کتنی ریریں ہوش آیا، آٹھیں کھول کر ہو دیکھا تو ایک ایسے جھل میں پڑا ہوں کہ جہاں سوائے کسی کو اور نہایتی اور ہر جہاں کے درختوں کے کچھ اور نظر نہیں آتا۔ اب اس گھڑی مثل کچھ کام نہیں کرنی کہ کیا کروں اور کہاں جاؤں!

ملک صادق کے ہونے میں، جو تاریکی کی قوتوں کی تجسیم سے عبارت ہے، تبدیلی تغلیب کے اس مل کے مطابق ہے جو ا فوق الفطرت مخلوقات سے مختص ہے۔ آخری ملے سے ایک ایسے خرابے (WASTE LAND) کا نقش ابھرتا ہے جس کی کچھ اور مثالیں اس قصے میں پہلے بھی آچکی ہیں، اور جو باس و حسرت، ناامیدی اور دہشت کے تاثر کو بیدار کرتی ہیں۔ چوتھا درویش بھی بالآخر پہاڑ پر سے اپنے آپ کو گرا کر اپنی جان ضائع کرنے کا نتیجہ کرتا ہے کہ ناگہاں وہی سوار صاحب ذوالفقار برقعہ پوش آپہونچتا ہے جس کی کئی شبہیں پہلے بھی نظر آچکی ہیں، اور بشارت دیتا ہے کہ شاید دوسرے درویشوں کے ساتھ مل بیٹھے اور باہمی گفت و شنید سے کوئی صورت مشکل کشائی کی نکل آئے۔

جب چاروں درویش اور آزاد بخت اپنی اپنی سرگزشت کے سرانجام تک پہنچتے ہیں، تو اس خاص نقطے پر ان بے شمار گھٹیوں کو سلجھانے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، جو وقتاً فوقتاً بیانیہ (NARRATIVE) کے دوران پیدا ہوتی رہی تھیں اور جن کی وجہ سے قصے کے آزاد مل میں رکاوٹ اور ایک غصے کی صورت پیدا ہوگئی تھی۔ اس قصے میں ہر حال میں ایک طرحیہ رویت (COMIC VISION) کے آثار ملتے ہیں جس پر جہاں تنہا الیہ کے پکے سلیبے بھی پڑتے نظر آتے ہیں، وہاں گذشت کی ایک سبیل بادشاہ آزاد بخت



کے لٹریچر پر یوں کے دیش کے بادشاہ ملک شہال کی نوزائیدہ لڑکی کے درمیان ایک حیرت انگیز رابطہ محبت کا قائم ہو جانا ہے۔ یہاں ایک تضاد قائم کیا گیا ہے مصوعیت (INNOCENCE) اور تاریکی کی قوتوں کے درمیان۔ بالفاظ دیگر یہ محبت انفعال کا ذریعہ بنتی ہے، انسانی اور اورائے فطرت مخلوقات اور قوتوں کے درمیان۔ اسی کے ذریعے (APOTHEOSIS) کا وہ عمل سامنے لایا جاتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر عشاق اور ان کی گرم شدہ عشوقاؤں کے امین مصالحت اور افہام پیدا ہوتا ہے۔ اور پھر طے ہوئے مل بیٹھے ہیں۔ اور ان کی باہمی خلیج پر کی جاتی ہے۔ اس کا منطقی انجام بدی و نیکی کا وہ حلقہ ہے جسے شادی کی رسم کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے اسی کے ذریعے تھے کے پورے تانے بانے میں وہ عنصر ابھرتا ہے جسے ہم تقسیم کل (TOTAL INTELLIGIBILITY) کا عنصر کہہ سکتے ہیں۔

میرامن کے فن کا ایک نمایاں اور متاثر پہلو قوت ایجاد (INVENTION) پران کی مکمل قدرت اور دسترس ہے۔ کیونکہ قصہ گوئی کا فن بنیادی طور پر اس ہنرمندی اور اس عطیے کا مطالبہ کرتا ہے۔ چاروں درویشوں کی سرگزشت اور آدابِ بخت کی داستان باہمگر پیوست اکائیوں (IN-TER-LOCKING UNITS) کا حکم رکھتی ہیں۔ اور پورا قصہ ایک مدور (CIRCULAR) شکل کا حامل نظر آتا ہے۔ قوتِ ایجاد کی فراوانی اور بہتات کا یہ عالم ہے کہ قصے میں سے قصہ نکلا چلا آتا ہے اور عجیب و غریب قسم کے واقعات معرضِ بیان میں آتے ہیں۔ جن سے تخیل کا احساس ناگزیر طور پر ابھرتا ہے۔ یہاں کرداری نگاری کسی طرح اہم نہیں ہے۔ لیکن شرح و بسط (CIRCUMST-ANTINITY) میرامن کی خلاقانہ قوت پر دلیل محکم ہے۔ پورا قصہ ایک طرح کے سفر نامے (TRAVEL) کا الٹیاس پیدا کرتا ہے، ایسا سفر نامہ جو نئی دنیاؤں اور اقلیموں کا متاثر دکھائے جو درزمرہ کے تجربے پر مستزاد ہے۔ اسی لیے شہر، جنگلات، باغات، قبیح لباس، کھانوں کی تسکین اور رسم و رواج اپنے پورے جزئیات کے ساتھ سامنے آتے رہتے ہیں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، باغ، ٹیل، شہر، دریا، چشمہ یہ سب ایک اساطیری منشا بھی رکھتے ہیں، اور ادب اسی وقت اساطیری بنتا ہے جب وہ فطرت کو ماورائے فطرت (PRETER NATURAL) کے رنگ سے شربور کر دے۔ اسطور کا تفاعل ہی ان قوتوں کا انکشاف اور ان سے کام لینا ہے، جو ایک طرح کی غیر ذاتی

سحر انگیزی رکھتی ہیں۔ اور بعض جذباتی ضروریات کی تسخیر کرتی ہیں۔ ان ماورائے فطرت قوتوں کے لیے ایک ملوث لفظ، جیسا کہ نور تھروپ فرائی نے کہا ہے "MANA" ہے۔ یہ قوتیں جب بروئے کار آتی ہیں تو عام تجربے میں آنے والے محرکات کبھی خوبصورت، کبھی پراسرار اور ڈراؤنے، کبھی ہیبت ناک اور کبھی خلاف قیاس لیکن بہجت انگیز معلوم ہونے لگتے ہیں۔ عوامی کہانیاں جن پر اسطور کی بنیاد رکھی گئی ہے، یا جن کے لیے وہ ایک خاموشی ڈھانچہ یا پرت خراہم کرتی ہیں، ایک طرح کے جادو اور سحر سے براہ راست ملحق ہوتی ہیں اور ان کی اپیل تخیل کی سائنس (SCIENCE OF IMAGINATION) سے ہوتی ہے۔ باغ و بہار، میں تقریباً تمام قصوں کی تان جن عشق کے تجربے پر ٹوٹی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ان جلوؤں کی ہا ہی نظر آتی ہے جو فوق الفطرت اور بحیر القول ہیں، اور ان جذبات کی عکاسی بھی مقصود ہے جو ایک عنصری پہلو رکھتے ہیں۔ یہاں جگہ جگہ زندگی میں کھلے دل کے ساتھ شریک ہونے کی دعوت بھی ملتی ہے۔ مزید برآں شدید قسم کی محبت اور شدید قسم کی نفرت اور غیظ و غضب کے احساسات کے درمیان جو یکساں طور پر سرسختی اور رپودگی کی حدود کو چھوٹے ہیں، ایک طرح کا (POLARISATION) بھی قائم کیا گیا ہے۔ جنوں، پیروں اور نیم انسانی، نیم حیوانی قسم کی مخلوقات کی تصویر کشی میں روایت کی طرف رویے کا اظہار ملتا ہے اور روایت کی کشش اور دلفریبی ہی نہیں بلکہ روایت کے کرب (ROMANTIC AGONY) کو بھی بخوبی نمایاں کیا گیا ہے۔ آخر میں جس طرح انجام بازیافت اور شادی کی صورت میں ہوتا ہے، وہ بھی زندگی کے طریقے کو قبول کرنے کی عکاسی کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ باغ و بہار، کو اگر مردہ قصوں کی طرح پڑھا جائے اور محض زبان و بیان کی آراستگی، ہمواری اور دلنشینی کو سراہنے پر اکتفا کیا جائے، یا اسے صرف ایک عمرانیاتی صحیفے (SOCIOLOGICAL TRACT) کی حیثیت سے پرکھا جائے، تو ریمینز رویے ایک طرح کے (PSEUDO CRITICISM) کے ذیل میں آئیں گے۔ آج کے قاری کی دلچسپی واقعی حقیقت (ACTUAL) سے زیادہ موجود بالقوہ (POTENTIAL) یا قابل قیاس (CONCEIVABLE) حقیقت میں ہے، یا تجربے کے ان نقوش میں جو غیر متوقع اور انجانے ہوتے ہیں۔ میرامن کے ہاں بھی کوئی سیدھی اور ہموار راہ نہیں ہے، بلکہ ان کا تخیل (TANGENTIAL) طریقے پر حرکت میں آتا ہے۔ اس قصے کو ہم اس کے انجام کے پیش نظر فرائی کے الفاظ میں ایک طرح کی LOW MIMETIC



COMEDY کے مرفوع قرار دے سکتے ہیں۔ کیونکہ محضے اور ہیبت کی جو کیفیت بعض حصوں میں پیدا ہوتی ہے، اور جس کے دوران قاری اپنی سانس کو روکنا ہوا محسوس کرتا ہے، وہ پاپان کار ایک طرح کے انبساط ذہنی سے بدل جاتی ہے۔ یا یہ ایک طرح کی FANTASY کی مانند ہے جس میں بالآخر ہر شے اپنی مناسب جگہ اور اپنا مقررہ مقام پالیتی ہے۔ اسے آپ ایک طرح کا OPEN - ENDED ناول کہہ لیجئے۔

## توبۃ النصوح

توبۃ النصوح، ڈپٹی نذیر احمد کا سب سے اچھا ناول ہی نہیں بلکہ وہ پہلا باقاعدہ ناول ہے جو اردو میں لکھا گیا، اور اس اعتبار سے اس کی تاریخی اہمیت مسلم ہے۔ اس نے قبل فکشن کے میدان میں جو دو کارنامے قابل توجہ ہیں، ان میں باغ و بہار کو OPEN ENDED ناول کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ اور "فردوس بریں" ایک طرح کی PHANTASY ہے جس میں تاریخی شخصیت کے عنصر کو سموایا گیا ہے۔ توبۃ النصوح میں ان دونوں کے برعکس ہیں ایک منظم پلاٹ ملتا ہے۔ جو اسطو کے فارمولے کے مطابق ایک ابتدا وسط اور انتہا رکھتا ہے۔ اس میں کردار جانے پہچانے ہیں، نسبتاً ایک واضح اور متعین شخصیت رکھتے ہیں اور انہیں ہم اپنے گرد و پیش رواں دواں محسوس کرتے ہیں۔ یہ ناول غالباً ۱۹۳۷ء میں منبسط تحریر میں آیا۔ اس کا موضوع وہ بنیادی اخلاقی اور روحانی تبدیلی ہے، جو مرکزی کردار نصوح اپنے گھرانے کے افراد میں لانا چاہتا ہے۔ اس کا گھرانہ عام مسلم معاشرے کے درمیان ایک کائناتِ اصغر کی حیثیت رکھتا ہے۔ بزوال آئندہ ہے اور یہاں مذہب کی حیثیت ایک فعال محرک اور نظامِ انداز کی بجائے محض ایک ٹوٹے ٹوٹے کی سی ہے، جسے برت کر ہی اس کا اثبات کیا جاتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے اس کی تمام تر قدردیں عقلی اور فطری کن اور رسم و رواج کی ظاہری پابندی پر مبنی ہیں۔ مذہب کی اصلی روح اور زندگی اس کی اہمیت کا شعور یہاں یکسر ناپید ہے۔ اس جھوٹ اور دیا کاری کی تصور کشی نذیر احمد نے بڑی خوبی اور ہر مذہبی کے ساتھ کی ہے۔ نصوح پر اس کا راز ایک رویائے کے ذریعے منکشف ہوتا ہے۔ جب وہ بیٹے کے فوڈی مرض سے جان بڑھ کر صحت مندی کی جانب بڑھ رہا ہے لیکن ابھی بہر صورت بہتری پر ہے۔ یہ رویائے بہت پر ہیبت ہے کہ اس کے ذریعے اس عدالت کا نقشہ ہمارے سامنے آتا ہے، جہاں عام عقیدے کے مطابق ہمارے اعمال



کی جزا و سزا ہیں مل کر رہے گی۔ یہ عدالت آسانی و سہولتوں ہی کے لئے پرصور کی گئی ہے۔ یہاں اعمال نامے سامنے لائے جا رہے ہیں، ڈھکی چھپی باتیں یعنی گناہ اور ان کے محرکات بے نقاب کیے جا رہے ہیں اور اعمال ناموں کے مطابق افراد کے حق میں یا ان کے خلاف فیصلے صادر کیے جا رہے ہیں۔ اس ناول میں اگر کہیں تغلیب انداز یا ان اعتبار کیا گیا ہے تو وہ اس عدالت کی منظر کشی میں سامنے آتا ہے۔ اس میں جزئیات پر کافی توجہ صرف کی گئی ہے اور اس تجربے سے پورا پورا فائدہ اٹھایا گیا ہے جو مصنف کو ذاتی طور سے حاصل تھا۔ ہمازیہ کا یہاں وہی انداز ہے جو محمد حنین آزاد نے نیرنگ خیال کے مضامین میں برتا ہے یہاں مسلمانوں کے عقیدہ و مشر و شرک کی مکاشفہ کی گئی ہے۔ قبر کے لیے حالات کا بیکر استمال کیا گیا ہے اور عدالت کے قریب ہی جیل خانہ رکھا گیا ہے جو مثل دوزخ یا برزخ کے ہے۔ اس تخیل میں مرکزی خیال یہ ہے کہ ہم اپنے گناہوں کی پاداش سے بچ نہیں سکے، سو اس کے خدا کی رحمت کا مدائن ان جیسی ضعیف البتین مخلوق پر ترس کھا کر اسے صاف کر دے۔

اس سے دراصل اس امر کا اشارہ ملتا ہے کہ یہ ناول ایک اخلاقی اور اصلاحی منشا کے تابع ہے۔ اور دہرہ فیروز کی کشمکش اس کا اصل موضوع ہے۔ انسانی روح اس کشمکش کا ہدف ہے اور حقیقت مسئلہ یہی ہے کہ روح کی صفت اور طہارت کو کیسے برقرار رکھا جائے جبکہ صورت حال یہ ہے کہ یہ ہر طرح کی کثافت میں مٹ رہا ہے۔

مردم ایک جوہر لطیف ہے اور مجھ کو بہت عزیز ہے... یہ میری عمدہ امانت اور نفس بخت ہے، دیکھو اس کی اعتبار اور حفاظت کا حق مجھ پر جیسا اجلا، اشفاق، براق اور روشن بہاں سے ملے جاتا ہے۔ ایسا ہی دیکھ لو گناہ آٹھ آٹھ رو سیاہ اس کو لایا ہے پونچھ سے بدتر اور شکری سے کمتر ناکر نہیں۔ ناپاک، متبرہ، بے آب، بدرون، خراب۔ ہم نے چٹے چٹے کپڑے دیا تھا کہ دنیا میں دل مت لگے جو اور اس طرح رہو، جیسے سرائے میں مسافر۔ تو وہاں گیا تو بس دہی کا ہرہا اور ایسی بسی تان کر سوا کر قریب آکر جا کا۔

ناول کے پلاٹ میں دو کردار بہت اہم ہیں، اولیٰ فصوح اور دوسرے اس کی بیوی فہیدہ فصوح پر جیسا کہ پہلی حالت ردیائے میں اس اخلاقی انتظام اور ابتری کی صورت واضح ہوتی ہے جس میں اس کا پورا گھرانہ ڈوبا ہوا ہے خواب کا جو رد عمل اس پر مرتب ہوتا ہے و نہایت کا وہ احساس ہے

جس میں وہ اپنی بیوی کو بھی شریکِ سہم بنانا چاہتا ہے۔ اور وہ دونوں مل کر اخلاقی سدھار کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ اپنے مخصوص سیاق و سباق میں فصوح یہ سمجھتا ہے کہ اس کے پورے گھرانے کو ان مذہبی اقدار اور اخلاقی مضامین کا پرہیز و کمال پابند بنانا چاہیے جو اسلام کے روحانی نظام سے وابستہ ہیں۔ وہ اپنے طور پر یہ گمان کرتا ہے کہ اس کے اپنے ماحول میں گریز کی طرف کشش اور تسلیم شدہ مسلمات اور عقیدوں کو غرقِ نئے ناب کر دینے کی طرف جو بین میلان پایا جاتا ہے وہ اس کی اپنی فطرت اور فطرتِ انسانی کا نتیجہ ہے۔ جہاں تک اس کی اپنی ذات کا تعلق ہے، اس میں مذمت کے تجربے سے گزرنے کے بعد اس پر شعور و حضور کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اور اگلا قدم وہ یہ اٹھاتا ہے کہ سب سے پہلے خود ارکانِ مذہب کی ادائیگی کا اپنے آپ کو پابند بناتا ہے اور اخلاقی سطح پر اس میں علم و بردباری، خودکشی، خاکساری اور فروتنی جیسے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں۔ پہلے وہ ذرا ذرا سی بات پر مغلوب الغضب ہو جاتا تھا، اور اپنے آپ کو سمجھانا اسے مشکل نظر آتا تھا۔ اب وہ کڑی سے کڑی بات مانگنے کرنے پر اپنے آپ کو فائدہ پیشانی کے ساتھ آمادہ پاتا ہے، لوگ بیماری سے اٹھ کر جڑ جڑے اور ہیزان ہو جاتے ہیں اور فصوح حلیم بردبار نرم دل اور خاکسار ہو کر اٹھا۔ معاملات روزمرہ میں اس کی یہ کیفیت ہو گئی تھی جو کچھ دیا سو چاؤ سے کھالیا جو دے دیا سو خوشی سے پہن لیا۔ نہ حجت، نہ حجاز، نہ غل نہ غبار، نہ فصوح کی یہ حالت ہوئی تو لوگوں کی مدارات بھی اس کے ساتھ بدل چلی۔ جو پہلے ڈرتے تھے، وہ اب اس کا ادب ملحوظ رکھتے، جن لوگوں کو وحشت و نفرت تھی اب اس کے ساتھ انس و محبت کرتے تھے، تھوڑے ہی دنوں میں گھر غور و مشغوب سے پاک اور راز کی جھگڑے سے صاف ہو گیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ہو و حب، ہنسی دل لگی اور مذہبی فراغت کی ادائیگی کی طرف بے اعتنائی اور پہلو تھی کا جو رد اس کی اولاد میں پایا جاتا تھا، اس کا سب سے بڑا ذمہ دار وہ اپنے آپ کو ہی ٹھہرتا ہے۔ کیوں کہ اخلاقی نزاج، انتشار اور بے حسی کی اپنے خاندان میں خم ریزی خود اسی نے کی تھی فصوح میں ایک طرح کی اخلاقی درستی اور محنت گیری پائی جاتی ہے۔ اس اخلاقی محنت گیری کا یہ اثر ہے کہ وہ شعوری طور پر اس شرک کی جگہ گنی پر کمر بستہ نظر آتا ہے جو اس کے چاروں طرف پوری فضا میں سرایت کیے ہوئے ہے اسے ایک طرف تاہم ایزدی پر پورا بغیر کسی ہے اور دوسری طرف اپنی نیک نیتی اور طلبِ صادق سے یہ آس رگائے بیٹھا ہے کہ اسے اپنے مشن میں کامیابی حاصل ہوگی وہ ابھی طرح جانتا ہے کہ اس کا راستہ کٹھن اور پرخطر اور اس کی منزل دور اور دھندلے میں چھپی ہوئی



ہے۔ اور اس مقصد میں کامیابی بہت سے اور گونا گوں پیچیدہ عناصر پر منحصر ہے۔ لیکن وہ اپنے طے کردہ پروگرام سے سرمواخرا ف نہیں کرنا چاہتا، اور اس کام میں اپنی شریک حیات کا اشتراک اور تعاون کا منتہی اور اس پر یکے کے بوسے ہے اور اس کا سبب وہ یقین ہے جو اپنی بوی کو ایمان اور اولاد کے درمیان ایک مشکل اختیار (OPTION) دینے کے سلسلے میں اپنی بوی کے رد عمل سے اسے حاصل ہوا ہے۔

"نصوص: یہ حالت متبادر ہے لیے ایک استمان کی حالت ہے۔ ایمان اور اولاد دو چیزیں ہیں اور سخت افسوس کی بات ہے کہ دونوں کا اکٹھا ہونا ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ اس واسطے کہ ہمارے اولاد دین کی مدد اور ایمان کی دشمن ہے اگر اولاد کا مرکز کریں تو دین ایمان ہاتھ سے جاتا ہے، اور اگر ایمان کا تحفظ کریں اولاد چھوٹی ہے۔ پس تم کو اختیار ہے دونوں میں سے جس کو چاہو۔ نوہیدہ:

ہیں ایمان لوں گی، میں ایمان لوں گی، جو عاقبت میں میرے کام آئیگا۔ نصوص: جزاک اللہ صد آفریں ہے تباری فہم پر۔ بے شک ایمان بڑی چیز ہے۔"

اپنے لڑکوں اور لڑکیوں کو راہ راست پر لانے کے لیے نصوص اور اس کی بوی ایک باقاعدہ نظام کام کی تشکیل کرتے ہیں اور بے جا سختی کے لیے کوئی غامض اس میں نہیں رکھتے۔ سب سے چھوٹی لڑکی تو غالباً شیر خوار ہے اور اس لیے اس کا کوئی ذکر نہیں جھڑتا۔ اس سے بڑی قیدہ بھی کافی کم سن ہے۔ اور اس کسنی کی ہی وجہ سے وہ بہت جلد اس نے رنگ کو قبول کر لیتی ہے، جواب اس کے ماں اور باپ پر چڑچکا ہے جس دور معصومیت سے وہ اس وقت گزر رہی ہے۔ اس میں اس کے لیے خدا کا تصور قائم کرنا ناممکن دشوار کام ہے۔ زیادہ سے زیادہ وہ اسے اپنے ذہن کے پودے پر انتہائی شخصی طور پر تانا سکتی ہے۔ اس کے اور اس کی ماں قیدہ کے، بین جو مکالمہ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس سے بھی حقیقت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ماں جس طرح اس تصور کو نماز کی اہمیت کے واسطے سے اس کے ذہن پر مقرر کرنے کی کوشش کرتی ہے، اور اس معصوم بچی کے فطری رد عمل اور تاثر سے خود اس پر غور اور سبب کا جو عالم طاری ہوتا ہے، وہ ناول کے اہم مقامات میں سے ایک ہے۔ خدا کے شخصی تصور کی ایک جھلک اس طرح دکھائی گئی ہے:

"ماں جان میں نے تو آن تک نماز نہیں پڑھی اور نہ کچھ کو نماز چھٹی آتی ہے۔ اور تم تو دن رات میں دو مرتبہ کھانا کھاتی ہو میں نہیں معلوم کتنی دنو کھاتی ہوں۔ مجھ پر انتہائی غور خدا ہوں گے۔ یہ کہہ کر قیدہ

روٹی اور ڈرکے مارے دوڑ کر مجھ سے لپٹ گئی۔... قیدہ (گھبرا کر) کہا اللہ مہیاں یہاں ہمارے گھر میں بھی بیٹھے ہیں۔ میں: گھریں کیا ہمارے پاس بیٹھے ہیں۔ مگر مہیاں کو نہیں دیکھ سکتے۔ پس مگر قیدہ نے جلدی سے اڑھنی اوڑھ لی اور سنبھل کر دواؤں پر بیٹھی اور مجھ سے بھی آہستہ سے کہا "ماں جان سر ڈھک لو، اس کے بعد قیدہ پر کچھ ایسی ہیبت غالب آئی کہ میری گردن میں غور کی دیر تک چپ چاپ بڑھدی۔ آخر آنکھ لگ گئی سو گئی۔ میری ٹانگیں من بوسے لگیں تو میں نے آہستہ سے چارپائی پر ناکر بیدار کو پاس بٹھا دیا کہ دیکھ ہاتھ رکھے رکھیو۔ ایسا بڑھلاؤ کی سوسے سوسے ڈر کر چونک پڑے اور میں یہاں چلی آئی، مجھ کو قیدہ کی باتوں سے اب لگا کہ اندر سے دل خضر خضر کانپتا جاتا تھا۔"

اس کے بالقابل نصوص کا خدا کا تصور یا خدا کے وجود کی توجیہ کائنات فطرت کے مشاہد سے اور مطالبے کی بنیاد پر فہم عام کو کام میں لا کر اور غایت یعنی TELEOLOGY کے نقطہ نظر کے عین مطابق اس طرح سامنے لائی گئی ہے:

"نہیں معلوم انسان کی عقل پر کیا پتہ پڑے ہیں کہ اتنی نئی بات اس کی سمجھ میں نہیں آئی کہ بڑبڑ آسمان، چاند سورج، ستارے، اوزار و اشخاص کے حیوانات، رنگ رنگ کے نباتات ساری دنیا، تمام نباتات، اتنا بڑا خدا جس میں ایک پتا اٹھا کر دیکھو تو ہزار ہا صفتوں سے بھرا ہوا ہے۔ آخر خود بخود تو نہیں ہو گیا۔ غور کوئی اس کا بنانے والا ہے۔ اور پھر اس نے جو انسان کو ایک خاص صفت عقل عطا کی ہے، کچھ تو اس شخص کا مطلب ہے مگر یہ کیا کہ انسان اس تصور کو اپنے ذہن میں آنے ہی نہیں دیتا۔ درنہ ساری خدائی خدا کی گواہی دے رہی ہے۔"

مخلوق سے خالق کے تصور کا یا استنباط یا ذہنی جھکاؤ اور تخلیق کے با مقصد ہونے کا یہ یقین عقل سلیم کے استمال ہی کے ذریعہ ممکن ہو سکتا ہے۔

اسی طرح سب سے چھوٹے بیٹے سلیم اور منجیلے بیٹے علیم کا معاملہ بھی زیادہ الجھا ہوا اور پریشان کن نہیں ہے۔ کیوں کہ ان دونوں میں کم عمری اور نا تجربہ کاری کی وجہ سے بری عادتیں پختہ نہیں ہونے پائی ہیں اور اس لیے ان دونوں میں اصلاح پذیری کی صلاحیت بڑی حد تک موجود ہے۔ بلکہ یہ عقیدہ بھی آہستہ آہستہ کھلتا ہے کہ دونوں لڑکے اپنی اپنی جگہ راہ راست پر آچکے تھے، اور در پردہ ان کے دل میں



ہو و نسب کی زندگی سے اعتنا بلکہ خضر اور مذہبی اور اخلاقی مضابطوں کے مطابق زندگی گزارنے کی خواہش پیدا ہو چکی تھی یعنی وہ صراطِ مستقیم سے ہٹے ہوئے نہیں تھے بجز اس کے کہ کلمہ کھلا ڈالنے کی جوش اور بلاتذہب اس راستے پر نہیں چل رہے تھے جس پر وہ دونوں بضادِ طہیت اور دینی اور شریعت کے ساتھ چلنا چاہتے تھے سلیم کے لیے اصلاحِ کارخ اور اس کی سمت حضرت بی کی ستین کردہ تھی جو اس محل میں ایک انتہائی شریف متوسط گھرانے کی سربراہ تھیں اور جن کے نواسے سلیم کے ہم کتب تھے۔ یہ درجہ قانونِ اعلیٰ انسانی کردار کی مالک اور صدق و ایثار و خلوص اور شجاعت کا بیکر جسم تھیں۔ وہ ان کرداروں میں سے ایک ہیں جو روحانی پاکیزگی اور اخلاقی بلندی کا ایک روشن مینارہ ہیں، جو مثالیت کا ایک مبار اور سپان فرام کرتی ہیں اور جن کی نسبت بقاعد سے نصوص کے گھرانے کے اخلاقی زوال اور انحطاط کو نمایاں کرنا مقصود ہے۔ سلیم کے حق میں وہ عیسائی پادری، فرشتہ الہی بن کر نازل ہوا جو مسلمانوں سے مذہبی مناظرہ کرنے کے لیے آگے سے دہلی آیا جا یا کرتا تھا جس نے سلیم کو بہارِ دانش کے مخفی زہر سے منور کیا۔ اور جو اپنے دینی عقائد سے قطع نظر اعلیٰ انسانی خوبیوں کا ایک نمونہ تھا۔ اسی کی صحبت کے غیر شعوری اثر کی وجہ سے سلیم کو اپنی ناکارہ مے متعدد اور ہونو لب میں طہیت زندگی کی لامعاصلی کا احساس ہوا اور اس کے دل میں اس کے خلاف شدید عقارت کا جذبہ پیدا ہوا۔ اسی کی شخصیت سے متاثر ہو کر سلیم کے اندر وہ جذبہ ایثار پروان چڑھا جس کے رد عمل کے طور پر اس نے مسکین کے کوچے میں رہنے والے خاں صاحب اور ان کے بیوی بچوں کو اپنی ٹوپی بچ کر ہرزہ و قرض خواہ بننے کے نشو و نما سے نجات دلائی۔ اسی سلیم سے نصوص کا یہ کہنا ہے :

"میں نے معصوم ارادہ کر لیا ہے کہ اپنے گھر میں کسی کو لایینی طور پر زندگی بسر کرنے دوں۔ اگرچہ اس بات کو نہایت حسرت و افسوس کے ساتھ تسلیم کرنا ہوں کہ اب اصلاح کا وقت باقی نہیں رہا۔ اور میرا عزم بے ہنگام ہے۔ لیکن اگر تم میری مدد کرو تو میں کانیان کی بہت کچھ امید کر سکتا ہوں۔۔۔ تمہاری ہی مدد کرنا ہے کہ بس تم دین داری کا نمونہ بن جاؤ۔ اور اگرچہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں نے ہر مزدور امتحانِ عمومی کو برکھ کر رکھی ہے لیکن مناسب ہے کہ کہ گنبدِ اشطریچ، لنگو، اٹھری، مرغ، تمام مشاغل لایینی کے رک کا ہمدواؤں کرو۔"

البتہ سب سے زیادہ رحمت طلب امر نصوص کے سب سے بڑے بچے سلیم اور سب سے بڑی بیٹی نمبر کی اصلاح کا تھا۔ دونوں پختہ عمر کے تھے، دونوں میں بلا کی صندھت دھری اور خوب بے جا پائی جاتی

تھی اگر فرق تھا تو صرف اس قدر کہ نمبر گھر کی چار دیواری میں منید تھی اور اس تنگائی میں رہ کر اپنے دل کے بچے پھولے پھوڑتی رہتی تھی۔ اور کلیم بہ سبب مرد ہونے کے اپنی سرگرمیوں کے اظہار کے لیے ایک وسیع میدان اور فضا رکھتا تھا۔ اس کے دوست اجاب کا حلقہ جن میں اکثر اسی کی طرح کے نوا اور بے نکرے لوگ شامل تھے اور دنیا و مافیہا سے بے خبر انہی لایینی اشغال میں غرق رہتے تھے بہت دور تک پھیلا ہوا تھا۔ وہ ان کی صحبت میں ہر طرح کی رنگ ریبوں میں ڈوبا رہتا تھا۔ نصوص اور اس کی بیوی جیسا کہ کہا گیا اس امر پر متفق تھے کہ انہیں اپنے گھروالوں کی اصلاح کرنی چاہیے اور پورے احوال کو پاک صاف بنانا چاہیے۔ انہوں نے اپنے طریقہ عمل اور معمولات میں تبدیلی پیدا کر کے ایک مثال قائم کرنے کی کوشش کی۔ لیکن جبکہ اکثر مشاہدے میں آیا ہے، نمونے اور مثال کا اثر بھی عموماً انہیں طبائع پر جلد اور امکانی طور پر ہوتا ہے جو ابھی تبدیلی اور ارتقاء کے دور سے گزر رہی ہوں لیکن ایسی شخصیتیں جن کے خدو خال ستین ہو چکے ہوں اور ان پر کوئی ایک رنگ گاڑھے طور پر چڑھ چکا ہو، وہ اس نمونے اور مثال کے خلاف سرکشی نصرت اور جھلٹا ہٹ کا اظہار کیے بغیر نہیں رہتیں۔ ماد مخالف نقطہ نظر رکھنے والے کو زک پہنچانے پر تل جاتی ہیں۔ یہاں ہم ایک غیر معمولی صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ ایک طرف نصوص اور اس کی بیوی اصلاح خاندان کے جذبے سے سرشار اور اسے علی جامہ پہنانے پر مہم ہیں، نصوص میں باوجود نشا نیک نبی اور ادعا کے اتنا ایک طرح کی بت شکنی کا انداز پایا جاتا ہے، دوسری طرف کلیم میں خود پسندی، انانیت اور تکبر کے جذبات انتہائی تمدنیز اور مکروہ شکل میں پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ اپنے باپ کے ہر معقول اور معتدل رویے کا محول کلیم کی طرف سے بد تمیزی بے حیائی اور دریدہ دہنی کے ساتھ ملتا ہے۔ نصوص کے خط سے جو اس نے کلیم کو لکھا یہ جملے دیکھیے :

"مذہب کے اصول ایسے سچے یقینی اور پیرسی اصول ہیں کہ ان میں تردد و انکار کو دخل ہی نہیں سکتا۔ جو کہ ابتدائے مشور سے اب تک ہم لوگ غفلت اور سستی اور بے پروائی اور غداوند جل علاہ شانہ کی مخالفت اور عدول کھی اور نادانی میں زندگی بسر کرتے رہے اور گناہ اور خطا کھڑی کی عادتیں ہمارے دلوں میں راسخ ہو گئی ہیں، البتہ میں جانتا اورانتا ہوں کہ ایک مدت میں دلگیا معصیت ہمارے سینوں سے دور ہو کر یہ آئینے ایمان کی جلا سے منور ہوں گے۔ لیکن بافضل میرا مقصد اس قدر تھا کہ ہر شخص مناسب حالت اپنی اپنی فکر کر چلے۔"



اس مسئلہ اور مستقل طرزِ تنقید کا جو جواب کلیم نے باپ کے ردِ بردِ دیا، وہ یہ تھا:

"میں ایک بال کے برابر اپنے طرزِ زندگی کو نہیں بدل سکتا اور اگر جبر اور سخت گیری کے خوف سے میں اپنی رائے کی آزادی درکار سکوں، تو قہراً میری ہمت پر اور غریب سے میری عزت پر اور میں اس میں کام نہیں کرنا کہ آپ کو اپنے گھر میں ہر طرح کے انتظام کا اختیار حاصل ہے مگر اس جبری انتظام کے وہی لوگ پابند ہو سکے۔ میں جن کو اس کی واجبیت تسلیم ہو، یا جو اس کی مخالفت پر قدرت نہ رکھتے ہوں، اور چونکہ میں ان دونوں طبقوں سے خارج ہوں، میں نے اپنی عافیت اسی میں بھی کر گھر سے الگ ہو جاؤں۔"

وہ باوجود بلائے جانے کے باپ سے ملنے سے کتراتا ہے اور آنا کافی کرنا رہتا ہے اور اس لیے اس کے اور نصوص کے درمیان جو کچھ بھی رشتہ ترسیل قائم ہوتا ہے، وہ یا تو اس کے دو بھائیوں سلیم اور علیم کے توسط سے یا اس کی ماں فہیدہ کے ذریعے۔ ورنہ بیشتر ان دو خطوط کے وسیلے سے جو نصوص نے کلیم کو ملے، لیکن کلیم اپنے باپ نصیر کے دلائل پر غور و فکر کرنے اور اپنی زندگی کے بگڑے ہوئے دھڑے میں کسی قسم کی تبدیلی لانے کی نسبت گھر سے فراغ حاصل کرنے کو قابلِ ترجیح سمجھتا ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر اسے دو بار قید و بند کی مصیبت بھی بھیلنا پڑی، اور اس کو اس سے گلو غلامی میں وہ باپ ہی اس کے کام آیا، جس کے جذبہ دینی کی شدت کے بارے میں وہ برابر انتہائی بد فیضی کے ساتھ یہ دہراتا رہتا تھا کہ یہ خلل دماغ اور سرسائی کیفیت کا ردِ عمل ہے اور بس۔ اور ڈینگیں مارنے کے دوران وہ یہاں تک کہہ گیا تھا، اور بعد کے واقعات کے پیشِ نظر اس کہنے میں ایک طرح کا ڈرامائی طرز چھپا ہوا ہے:

"میں ان کی خشکی سے توخیر کسی قدر ڈرتا رہا تھا، لیکن گھر سے نکلنے کی ہندہ درگاہ ذرا بھی پرواہ نہیں کرتے اور گھر کی تل سے ہونا بڑھتے ہیں، ان کو بھی کچھ کہت ہوں کہ اپنے کھانے پکڑو، پر گھنڈ کرستے ہوں گے، میں ان جیسے دس کو کھا نا کپڑا دے سکتا ہوں۔"

لیکن اس ساری فضیلت اور شیخی کے باوجود اس کی اکڑ اور فرعونیت اسے بالآخر دولت آباد سے گئی، جہاں پینترے بدل بدل کر اس نے منصبِ تو حاصل کر لیا، لیکن لڑائی میں زخمی ہو کر پھر دوبارہ اسے اپنوں ہی میں واپس آنا پڑا اور اپنی بہن فہیدہ کے گھر پر اس باپ کی نظروں کے سامنے اس نے جان چاہی۔

کے سپرد کی۔

نصیر کا حال، اپنے بھائی کلیم کے حال سے کسی قدر مختلف تھا، جیسا کہ کہا گیا، کلیم اور نصوص سے ردِ برد ملاقات اور گفتگو کی ذبت تو بس ایک بار ہی آئی، جب کلیم کو گھر سے بھاگ کھڑے ہونے پر اور اپنی ہیئت کدائی کی وجہ سے مجرم سمجھ کر گرفتار کر لیا گیا تھا اور وہ شناخت کے لیے سپاہیوں کی حراست میں نصوص کے سامنے اس طرح بلایا گیا تھا:

"اب وہ انہی ملاؤں میں اور مردہ مویوں اور بھک مٹگوں اور مکرگداؤں کے درمیان ردِ برد اس حیثیت سے کھڑا تھا کہ مکر کیکر کی طرح دو سپاہی اس کی گردن پر سوار تھے، نہ سر پر ٹوپی، نہ پاؤں میں جوتی، دو وقت کے فاقے سے منہ سمکھ کر ذری سا لٹکے آیا تھا، آنکھوں پر حلقے پڑ گئے تھے، بوٹوں پر پتلیاں جم رہی تھیں، کپڑوں کا وہ حال تھا کہ ایسے لباس سے رنگ ہوتا تو بہتر تھا۔"

یہیں مسجد میں اس نے کلیم کو براہِ راست مخاطب کر کے اسے صحیح راستے پر آنے کی دعوت دی تھی، لیکن اس کا کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا اور کلیم پھر فرار اور فرعونیت پر کمر بستہ ہو گیا، لیکن نصیر اور اس کی ماں فہیدہ کے درمیان تو تو میں میں اور فہیدہ کا اپنی سب سے بڑی اور بیانتناہی کے منہ پر زور کا طمانچہ سید کرنا ایک امرِ واقعہ ہے اور اس کا سبب نصیر کی زبان سے مذہب کی تشویش اور فرعونیت کی مذمت کا اظہار تھا۔ جو اس نے انتہائی بے باکی اور جسارت کے ساتھ کیا۔ جسے فہیدہ کی حیرت اور اس کے جذبہ دین داری کی حرارت برداشت نہ کر سکی، کلیم کی طرف نصیر بھی مذہب سے انحراف کی فکر ہو چکی تھی اور وہ اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتی تھی بلکہ اس بات سے چڑھتی تھی کہ ماں اور باپ مذہبی ارکان اور احکام کی طرف مراجعت کر رہے تھے۔ اس کے دل میں مذہب کی طرف بے رغبتی بلکہ غم و غصہ کا جذبہ اتنا ہی تند و تیز تھا جیسا کہ کلیم کے دل میں:

"اب تو ہوا دن رات نماز کا وظیفہ ہے، وہ دیکھو سخت پر نماز کا، جھٹکا بھجارتا ہے، دھنوکا کھڑا کیا، بھال کر کسی وقت پاس سے الگ ہو جائے، کام کا دن سے فارغ ہوتے تو پانا نماز پڑھتے، کھڑی ہو گئیں، کاتب پڑھتے، بیٹھ گئیں، ایک جیسے کھنٹی ان کو ایسی دی گئی ہے، کہ اور ان کو اکسا یا کرتی ہے۔۔۔ یہاں سے چلے تو کتبہ کو ایسا ماروں ایسا ماروں کہ یاد کرے۔"



اس کے دل کا غبار بھٹ پڑتا ہے یہ دیکھ کر کہ اس کی چھوٹی بہن حمیدہ اس کے شیرخوار بچے کو روٹا ہوا چھوڑ کر نماز کی ادائیگی کے لیے اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ نیمہ سچے پچھے سے دھکا دے کر گرا دیتی ہے جس کی وجہ سے حمیدہ کی ناک میں تخت کی کبل چھب جاتی اور اس سے خون بہنے لگتا ہے۔ ماں کے ٹوکنے پر نیمہ مذہب کے خلاف اول قول کہنے لگتی ہے۔ نیمہ کا طرز عمل اس کی فطرت کی غمازی کرتا ہے جس میں ضد ضدہ رنگ نظری، خود پسندی اور شقاوت قلبی سب ہی کی آمیزش موجود ہے۔ نیمہ ناز و نفہم میں پٹی بڑھی اور بڑی اور اس کے خیالات جن کا بے تکلف اظہار وہ اپنی خالہ زاد بہن صالحہ کے سامنے اپنے گھر آنے پر اور ماں سے اپنی لڑائی کی تفصیلات بتانے کے سلسلے میں کرتی ہے۔ اس کی فطرت کی کج روی اور عدم اعتدال کو صاف طور پر ظاہر کرتے ہیں۔ اس اخلاقی گراؤٹ، خود پسندی اور سرکشی کی ذمہ داری بھی جس کا بھر پور مظاہر اس کی طرف سے ہوتا ہے، انصوح اور زیادہ تر نفیدہ ہی کے سر ہے۔ کیونکہ نیمہ بہر حال اسی ماحول کی ساختہ پرداخت ہے جسے اس کے ماں باپ نے تربیت اور تشکیل دیا تھا۔ اس کے برعکس نفیدہ کی بہن کے گھر کا ماحول ہے جسے بطور ایک آئینہ بدل کے اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"ان کے گھر کی بنیاد صریحاً اللہ ہے ہماری بہن اللہ رکھے انہی بڑی نمازن ہیں کہ انہوں نے اپنے ہوش میں تو کسی وقت کی نماز قضا نہیں کی۔ انہا تو بال بچوں کا بکھیرا ان کے ساتھ ہے اور خدا کی مرضی مگر میں سدا نگلی رہتی ہے۔۔۔ اور لطف یہ کہ ہر وقت ہٹا ہٹا ہٹا ہٹا رہتی ہیں کبھی مسرت کی شکایت بانگ نہ سنی کا گلو کرتے ہم نے نوان کو سنا نہیں اور چوتے بڑے سب مستفی اندر سہر ختم۔۔۔ میرے اور میرے بچوں کے زیور اور کپڑے دیکھ کر بارگ بارگ ہو جاتی ہیں۔

اور ہر چیز پر کہے جاتی ہیں، ماشاء اللہ چشم بدور، اللہ زیادہ دے، اللہ نصیب کرے۔"

لیکن یہاں ایک امر بہر صورت قابل غور ہے اور وہ یہ کہ نیمہ جب اس سے ناراض ہو کر اور اپنے ماحول سے برداشتہ خاطر ہو کر اپنی خالہ کے گھر جا کر پناہ دیتی ہے تو وہ اس کے خلاف ایسے جارحانہ طریقے سے احتجاج اور بغاوت نہیں کرتی جیسے اس نے اپنے گھر کے خلاف کی تھی۔ جس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس کی خالہ اور خالو اس سے کوئی تعرض نہیں کرتے، اور نہ اسے مذہب پر چلنے کی براہ راست تلقین کرتے ہیں بلکہ اس کے لیے یہ موقع فراہم کرتے ہیں کہ ماحول کے صالح اور صحت مند اثرات غیر شعوری طور پر داخلیت پیدا کر کے بغیر اس کے دل و دماغ کی گہرائیوں میں جذب ہوتے چلے جائیں۔ دوسرے یہ کہ رفتہ رفتہ اسے اپنے

معمولات میں ایک خوشگوار تبدیلی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ وہ اس رنگ میں رنگ جاتی ہے جو اس کے ماحول پر چھایا ہوا ہے، اور پشیمانی محسوس کرنے لگتی ہے کہ اس نے اپنی ماں کے خلاف اور اس بہن کے سلسلے میں جو اس پر جان بھڑکنے سے دریغ نہ کرتی تھی، ایسا سخت رویہ کیوں اختیار کیا۔ جلی محبت کی ایک رقی اس کے دل میں نمود کر آئی اور وہ اس سے منہایت پر آمادگی کی طرف آہستہ آہستہ بڑھنے لگتی ہے یہاں تک کہ بالاخر وہ اس کے قدموں پر گر کر مافی بھی انگ لیتی ہے اور یہ سب کچھ ایک اندرونی جذبہ کے دباؤ کے تحت عمل میں آتا ہے۔

ناول کا آغاز اور انجام پہلے سے متین معلوم ہوتے ہیں بصورت اور اس کی بوی حمیدہ کا اپنے ماحول میں، جو انہی کا پیدا کیا ہوا ہے، گہری تبدیلی لانے کا عزم مصمم اس کے خلاف بڑے بڑے ٹوکنے، کھیم اور بڑی بیٹی نیمہ کی مزاحمت اور مخالفت اور دریدہ دہنی کا مظاہرہ، نیمہ کا دیر تک اپنی ضد اور ہٹ دھرمی پر قائم نہ رہنا، اس کے بالمقابل کھیم کی رنگ لاف زنی اور اس کا تشدد اور ہود و لعب میں زعفر غرق رہنا بلکہ اسے حق بجانب ثابت کرنے رہنا اور تاویلات بے جا سے کام لینا اور باپ کے ساتھ انتہائی بدتمیزی اور بدتمیزی کے ساتھ پیش آنا اور چھڑنگی کے آخری لمحات میں پشیمانی کا احساس اور مافی طلب کرنا، اور اس طرح ناول کا خاتمہ بالآخر ان دونوں کرداروں میں ایک طرح کی انانیت پائی جاتی ہے۔ نیمہ کے مزاج میں جو ٹیڑھ ہے وہ مناسب تعلیم و تربیت کے فقدان کا نتیجہ ہے۔ اس میں ایک طرح کی ڈھٹائی بھی ہے اور شقیق القلبی بھی۔ اس کے اور اس کی ماں نفیدہ کے درمیان لڑائی کا سبب وہ نفحیک اور استہزار ہے جس کا اس نے بے غیری اور دریدہ دہنی کے ساتھ مذہب کو نشانہ بنایا۔ لیکن قابل غور امر یہ ہے کہ اس نفحیک اور استہزار سے قطع نظر یا غالباً اسی کے نتیجے کے طور پر اس کا دل نرمی، محبت اور شفقت کے ایسے لطیف جذبات سے بھی یکسر خالی ہو جاتا ہے۔ یہ اس بہن سے ظاہر ہے جو نہ صرف اپنی ماں اور اپنی بہن حمیدہ اپنے شیرخوار بچے اور اپنی ملازمہ بیدار کے ساتھ رواں دواں ہے یہاں انانیت اور خود بینی اور خود پسندی اور ایشارہ و درگزر اور شفقت کے جذبات کے درمیان کشمکش نظر آتی ہے اور اس میں اول الذکر کا پڑا بھاری رہتا ہے۔ لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ نیمہ کے کردار میں ایک طرح کی اندرونی توانائی ہے اور وہ جس طرح سے جھکتی اور بھڑکتی ہے اور پے پے جیسے دار کرتی اور بہتی ہے وہ خاصی ڈھپ کا باعث بنتا ہے۔ کھیم کے ہاں بھی متضاد جذبات کے درمیان یہ تناؤ



اور کشش نظر آتی ہے جس کی طرف اس طرح اشارہ کیا گیا ہے :

"باب اس کو صراطِ مستقیم کی طرف کھینچنا خطرات گمراہی اور ضلالت کی طرف۔ لیکن فطرتِ نفع غالب تھی اس واسطے کہ اول تو خود کلیم کا میلانِ طبع اس کی جانب تھا۔ دوسرے نفعِ نئی اور نامائوس اور دشواری گزار رہوں پر اس کو لے جانا چاہتا تھا جس میں زبردور یا منت اور انقاد اور نفس کشی اور انکسار اور فروتنی اور خوفِ عاقبت کی چند چیزیں تھیں اور مصیبتیں درپیش تھیں۔ اس راہ میں کلیم کو بدعتِ ادراہہ خانہ خضر رقیق و ہم سفر کا ملنا بھی مشکل تھا۔ برضلاف اس کے فطرت اس کو ایک شاعر عام دکھاتا تھا، ایسا آباد کر گیا اس سرے سے اس سرے تک بازار لگتا ہے اور نہ صرف منزلِ بنزل بلکہ قدم بہ قدم تن آسانی اور عیاشی اور خود پسندی اور بے فکرانہ مطلق انسانی، طرح طرح کی آسائشیں اور لذائذ و اقسام کی راحتیں موجود ہیں۔ یہاں تک کہ اس راہ میں کلیم کو پہلے کا حفظِ بطن سفر میں صفر کا لطف حاصل تھا۔"

کلیم کو اپنے جن امتیازات پر ناز ہے ان میں شعورِ شاعری، شطرنج، چوسر، گجھڑ، چنگ بازی اور کبوتر بازی اور اس نوع کی مختلف سرگرمیاں شامل ہیں جو اس زمانے کے معاشرے میں مردوں کے محبوب مشغلے شمار کیے جاتے تھے اور جن میں فوقیت، کمال اور برتری حاصل کرنا منتہائے مقصود سمجھا جاتا تھا۔ ترغیبات جنسی کا البتہ کلیم کے ہاں کوئی گدز نہیں ہے اور ان کا کوئی تذکرہ یہاں نہیں کیا گیا۔

اس ناول میں کردار پوری طرح نادر و نادر کے قصبے میں نظر آتے ہیں۔ ان میں ایک طرف کا اکبر اپن پایا جاتا ہے۔ وہ یا تو غریبوں کے مجھے میں یا خامیوں اور کوتاہیوں کے مختلف رنگوں کی آمیزش کا یہاں کوئی تصور نہیں ہے۔ ایک طرف سلیم، عظیم اور حمیدہ ہیں جو بڑی حد تک نیک طبیعت اور پاکیزہ سرشت اور کردار کے مالک ہیں اور دوسری طرف کلیم اور نعیم ہیں۔ جن کے دلوں پر ہر رنگ ہوئی ہے اور جن کے سروں پر شیطنت کا جھوٹ سوار ہے۔ اول الذکر خیر کے نمائندے ہیں اور سوا لاکھ شر کے۔ ان کرداروں میں مل ارتقا شاہزیں نسا ہے۔ وہ اپنی آواز زندگی نہیں رکھتے۔ اور ان میں ایک طرح کا سپاٹ پن پایا جاتا ہے۔ کلیم اور نعیم کے کرداروں کے پیش کرنے میں نذیر احمد نے سہل پسندی سے کام لیا ہے۔ نعیم کی قلبی ماہیت بالکل آخر میں اور ایک اچانک پن کے ساتھ ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کرداروں کو بعض اخلاقی قدروں کی وضاحت کے لیے حراشا گیا ہے اور اسی لیے وہ ڈھلے ڈھلائے نظر آتے ہیں۔ ان میں خیال اور جذبہ کی روشنی اور

تھر تھراہٹ محسوس نہیں ہوتی۔ ان کرداروں میں ایک دلچسپ اور کسی قدر دلکش کردار مرزا ظاہر وار بیک کا ہے جو زوالِ مادہ، تہذیب پر ایک طنز کا حکم رکھتے ہیں۔ ان کا تعارف اس طرح کیا گیا ہے :

"مرزا کو جب دیکھو پاؤں میں ڈیڑھ چالیس کے جوتے سر پر دہری بیل کی بھاری کام دار ٹوپی، بدن میں ایک جھڑو دو داگھر کھے، اور شبنم یا لکی سی تن زیب بنچے کوئی طرح دار سا ڈھاکے کام کا جاتا ہوا تو بانات مگر سات روپے گزے کم کی نہیں، خیر یہ تو صبح و شام، اور تیسرے پہر کا شانی غل کی آصف خانی جس میں حریر کی سیخاف کے علاوہ گنگا جہی کوالب کی عمدہ بیل لنگی ہوئی سرخ زین، پانچامہ اگر ڈھیلے پانچوں کا ہوا تو کھلی دار اور اس قدر نیچا کر ٹھوکر کے اشارے سے دود و قدم آگے، اور اگر تنگ مہری کا ہوا تو نصف ساق تک پوڑیاں اور اوپر جلد بدن کی طرح مٹھا ہوا۔ ریشمی ازاد بند گشٹوں میں لکنا ہوا اس میں بے فعل کی کبجیوں کا گچھا عرض دیکھے تو مرزا صاحب اس ہیئت کدائی سے چھیلانے ہوئے سر بازار جم جم کرتے جا رہے ہیں۔"

مرزا کا ظاہر ہی طعرات اور لیے دیے رہنے کا انداز ان کے اندرونی کھوکھلے پن کا ایک سیر دہی جواب ہے۔ اس کی پردہ دری کلیم کا یہ استفسار کرتا ہے :

"کیا اجا رہے؟ تم تو کہا کرتے تھے کہ ہمارے ہاں دہری جلسہ نہیں، متعدد دیوان خانے، کئی پائیں باغ ہیں، حوض اور حمام اور کٹرے اور گنج اور دوکانیں اور سرائیں ہیں تو جانتا ہوں کہ عمارت کی قسم سے کوئی چیز ایسی ہوگی جس کو تم نے اپنی ملک نہ بتایا ہو۔ یا یہ حال کہ ایک متعین کے واسطے ایک شب کے لیے تم کو مجھ سے نہیں جو حالات تم نے اپنی زبان سے بیان کیے ان سے یہ ثابت ہونا تھا کہ عمار کے تمام تر کے پرتم قابض اور متصرف ہو لیکن میں اس جاہ و ثروت کا ایک شرم بھی نہیں دیکھتا۔"

کلیم سے ان کی گلاڑھی چھیننے کا مطلب یہ ہے کہ وہ دونوں اکثر معاملات میں اشتراک ذہنی اور مزاجی مناسب رکھتے ہیں۔ کلیم سے ان کا ربط ضبط دونوں کے اخلاقی دیوالیہ پن پر دلالت کرتا ہے۔ مرزا نسا کی طاقت لسانی کا ذکر جو بھیجے ہوئے چٹوں کو کلیم کو پیش کرتے وقت کام میں لائی گئی ہے اس طرح کیا گیا ہے :

"یار جو تم بڑے خوش قسمت کہ اس وقت بھاڑا ل گیا۔ نذر اللہ ہاتھ ناز کا ڈھکچو دیکھے جلس



رہے ہیں اور سونہی سونہی خوشبو میں عجیب ہی دلنریب ہے کہ میں بیان نہیں ہو سکتا۔ تب  
ہے کہ لوگوں نے جس اور مٹی کا قطر نکالا مگر مجھے ہوئے جنوں کی طرف کسی کا ذہن منتقل نہیں ہوا۔  
کوئی فن ہو کہاں بھی کیا چیز ہے۔ دیکھئے اتنی ذرات گئی ہے۔ مگر جہاں کی دکان پر بھڑنگی ہوئی  
ہے۔ بندے نے بہ تحقیق سنا ہے کہ حضور والا کے غامضے میں جہاں کی دکان کا چنا بلا نا فہم لگ جاتا  
ہے۔ اور واقع میں آپ ذرا غور سے دیکھیے کیا کہاں کرنا ہے کہ بھوننے میں جنوں کو سڈول بنا دیتا  
ہے۔ بھی نہیں سر کی قسم، سچ کہنا، ایسے خوب عطر خوش قطع، سڈول چنے تہ نے پہلے بھی دیکھے تھے؟  
وال بنائے میں اس کو یہ کہاں حاصل ہے کہ کسی دانے پر خوش نیک نہیں، ٹوٹنے چوٹنے کا کیا  
مذکور اور ان راتوں کی رنگت دیکھئے، کوئی بسنی ہے، کوئی پستی، معرمن دولوں رنگ خوش نما یوں  
توصیر ہاتھ کے غلے اور چل زمین سے اگلے ہیں، لیکن چنے کی لذت کو کوئی نہیں پاتا:

یہ دونوں نراشے جن میں مرزا ظاہر دار بیگ کا طریہ بیان کیا گیا ہے اور ان کی قوت گفتار پر روشنی ڈالی گئی ہے  
ناول نگار کے بیانہ کی خوبی پر دلیل مکمل ہیں مان میں جزئیات نگاری کی مدد سے اور الفاظ کی نشست و  
برخاست سے پوری تصویر کے حسن کو نمایاں کیا گیا ہے۔

اس ناول میں تین مقامات بہت اہم ہیں۔ اول کلیم کی عشرت منزل کی مرقع نگاری، جو اس طرح  
سامنے لائی گئی ہے:

”چنانچہ عشرت منزل کھولا گیا، تو ایک شکستہ خادما کمرے کے پنج میں چوکیوں کا فرش، اس پر دی  
اس پر سفید چاندنی اس خوش سلیقگی کے ساتھ تھی ہوئی کہ کہیں وہ چھو اسلوٹ کا نام نہیں۔ صدر کی  
جانب گھورت کا نفیس قالین بچھا ہوا، گاؤں کی لکڑی لگا ہوا۔ سامنے اگلے دان لپٹ قالین، پوجان چوکیوں  
کے گرد و کرسیاں تھیں، نوکری کی لیکن آئیے کی طرح صاف چمکنی ہوئی چھت میں چابی کی گوٹ  
کا کچھ لٹکا ہوا، ہمارے کے واسطے نہیں بلکہ دکھانے کے لیے۔ اس کے پہلوؤں میں جھاڑ جھاڑوں  
کے پنج بیچ میں رنگ رنگ کی بانڈیاں، چھت کی تھی بلا مبالغہ آسمان کا نمونہ تھی۔ جس میں چمکا  
بجائے لکھشاں کے تھا۔ جھاڑ ہنزلہ آفتاب و لہتاب۔ اور بانڈیاں ہو بہو جیسے سارے چھت کے  
مناسب حالت۔ دیواریں، تصویروں اور نقشات اور دیوار گریوں سے آراستہ تھیں۔“

اس آرائش و زیبائش سے کسی قدر ان قدروں کا انکشاف ہوتا ہے جو اس زوال آمادہ معاشرے میں

رائے تھیں اور جس سے اخلاقی انحطاط پر ایک چھلکتی سی روشنی پڑتی ہے۔ دوسرے کلیم کے کتب خانے کا تصور  
کے ہاتھوں اور اسی کے اشارے اور حکم سے نذر آتش کیا جانا اور تیسرے مرزا ظاہر دار بیگ کی حویلی میں  
وہ بینکن تھے اور اس سے متصل مسجد کی تصویر کشی جس میں باپ سے ناراض ہو کر فرار ہونے پر کلیم کو چاروں چار  
رات بسر کرنا پڑی:

”کلیم، میں آج شب کو آپ ہی کے کمانے رہنے کی نیت سے آیا ہوں، مرزا یسوع اللہ، تو چلے! اس مسجد  
میں فخریہ رکھے، بڑی فضائی جگہ ہے۔ میں ابھی آیا، کلیم نے جو مسجد میں آکر دیکھا تو معلوم ہوا کہ  
ایک نہایت پرانی چھوٹی سی مسجد ہے۔ وہ بھی مسجد منارہ کی طرح دیوان، رحمت، ناک، دو کوئی حافظہ  
نظارہ، علم، مسافر سزاوار چمکا، ڈیپ اس میں رہتا ہے کہ ان کی تسبیح بے ہنگام سے کان  
کے پردے چٹے جلتے ہیں، غرض پاس قدم بیٹ پڑی ہے کہ بجائے خود گھر بچے کا فرش بن  
گیا ہے۔“

کلیم کی اس حالت اور اس حالت کے درمیان تضاد پر جسے وہ چھوڑ کر بیان آیا تھا، اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے:  
”گھر کے دیوان نعمت کو لات لڑ کر نکالا تھا تو پہلے ہی وقت چنے چبانے پڑے۔ نہ چراغ نہ چارپائی،  
ذہن نہ بھائی، نہ مونس نہ غموز، نہ نوکر نہ خدمت گار۔ مسجد میں اکیلا ایسا بیٹھا تھا، جیسے قید خانے  
میں حاکم کا گہنے ربا نفس میں مرغا تو گنار۔ اور کوئی ہوتا تو اس حالت پر نظر کر کے حیرت کچھتا،  
اپنی حالت سے تو یہ اور اپنے افعال سے مستغندر کرتا اور اس وقت نہیں تو سب گھر دم باپ کے  
ساتھ نماز میں جا کر شریک ہوتا، لیکن کلیم کو اور بہت سے معنوں میں سوچتے تھے۔ اس نے رات بھر میں  
ایک فصدہ تو مسجد کی جو میں تپا کر کیا۔ اور ایک مثنوی مرزا کا شان میں۔“

کلیم کے کتب خانے کا، جس میں اس نے ہر طرح کی اچھی بری کتابوں کا ذخیرہ جمع کیا تھا، نذر آتش کیا جانا  
در اصل ایک علامہ ہے شر کی قوتوں کے استحصال اور بیخ کنی کا۔

یہ البتہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کہیں کہیں مصنف کا نقطہ نظر اور عملی اعتدال سے متبادر نظر آتا ہے  
مثلاً کلمات آتش اور دیوان شر اور اردو کے مثنوی نگاروں اور اردو کے دوسرے درجے کے تمام شعراء کے  
کلام کو بلا تمیز و تفریق دیر بار دیر کر دینا اور سعدی جیسے شاعر اور نثر نگار کو بھی اسی ذمرے میں رکھنا، جس پر  
مذمت کی مہر ثبت کی گئی ہے۔ ایک طرح کے غیر عقلی تعصب کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح سلیم کے اس



بیان پر جناب نماز کے لیے نوصحت تاکید کی گئی ہے کہ ضرور کسی وقت کی قضا نہ ہونے پائے اور اس کے علاوہ کھانا اڑانا، شطرنج کھیلنا، جانوروں کی لڑائی میں شریک ہونا، جھوٹے بون فیسم کھانا، بے ہودہ بات کہنا، برے لڑکوں میں بیٹھنا، ان سب باتوں سے منع کیا ہے، حکیم کا یہ بے ساختہ تبصرہ کیوں نہیں تم نے ایک ہی بات کہدی کہ مر ہو! اپنے اندر عوار کا ایک پہلو ضرور رکھنا ہے۔ اسی طرح نمبر کے اس بیان میں بھی مصلحت کی ایک ہلکی سی ریش پائی جاتی ہے:

جب سے اس نماز روزے کا چہرہ ہمارے گھر میں ہولسے بھٹنات اور خلافت گئی گزری ہوئی اب آگے بڑھنا چار دن رہ کر سب کا رنگ دیکھنا، نہ وہ زمین رہی نہ آسمان گھر کا باد آدم کی کچھ بدل سا گیا ہے، نہ وہ ہنسی ہے نہ وہ دل لگی ہے، نہ وہ چہرے ہیں نہ وہ مذاق ہے، نہ وہ ہچھے ہیں، گھر میں ایک آدمی چھائی رہتی ہے، روزہ ابھی ایک مہینے کا مکرور ہے کہ بچے کی مورچہ نہ تمام دن بھری رہا کرتی تھیں، کوئی گیت گاد رہی ہے کوئی کہانی کہہ رہی ہے، یہ مسائل مجھ بھی کچھ اس طرح کی زندہ دل ہیں کہ ہر روز نئی نئی نغصیں کر کے سب کو ہنساتے ہنساتے لٹا دیتی ہیں۔  
اب کوئی گھر میں اگر تھوکتا بھی نہیں، مگر بے کم نعت کیلچاڑا بھائی نہیں کیا کرتا ہے:

نصوح کی اخلاقی سرزنش میں ہولیک پہلو فطری اور بے ضرر خوشیوں کا گلا گھونٹنے کا لکھتا ہے اس پر اس نراٹھے سے خامی روشنی پڑتی ہے، اور اس سخت گیری کا ایک ناپسندیدہ پہلو، نعیم کے تعامل کے بارے میں جو اظہار برائے نصوح کی زبانی کیا گیا ہے وہ بھی ایک انتہائی نقطہ نظر کی آئینہ دار کی کرتا ہے:

"شاعری اپنی ذات سے بری نہیں، بلکہ اس اعتبار سے کہ زبان دان کی عمر و یافت کا نام شاعری ہے ضرور تعریف کی بات ہے، لیکن لوگوں نے ایک عام دستور قرار دے رکھا ہے کہ اس بیانت کو ہمیشہ برے اور بے ہودہ خیالات میں صرف کرنے ہیں، اس لیے دین داروں کی نظر میں شاعری ہمیشہ گناہ ہے۔ اب شاعری اسی کا نام ہے کہ کسی کی ہجو کہے کہ وہ داخل ضبطیت ہے یا مرہا ہے جب کچھ کہہ کر کذب و بطلان ہے یا مشتق و عاشقی کے ناپاک خیالات ہیں کوئی معنوں سوچے کہ وہ خلاف شریعت ہے یا سائل دین یا اہل دین کے ساتھ متحرک و استہزار کیجئے کہ وہ کفر و جھوٹ ہے"

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، مصنف کا عمل ذیل بلاغت کے مترجمی ارتقا میں کچھ زیادہ ہی نظر آتا ہے یعنی کردار اس کے ہاتھ میں کچھ پتلیاں معلوم ہوتے ہیں اور اپنی کوئی انفرادیت اور آزاد وجود نہیں رکھتے۔

ناول نگار ناول کی بساط سے کبھی اپنے آپ کو الگ نہیں کرتا، اور بغیر حاضر نظر نہیں آتا، اس میں شک نہیں کہ جن نظریات کی عکاسی یا تجسیم اس ناول میں کی گئی ہے وہ چند بنیادی سچائیوں کے مراد ہیں، جو ایک عام اطلاقیات یعنی APPLICABILITY رکھتی ہیں، مگر جس طرح براہ راست مخاطب کے ذریعے انہیں ناول پر چسپاں کیا گیا ہے وہ بہت زیادہ تشبیہی نہیں، جیسا کہ کہل گیا، مگر اظہار واریگی اور فطرت کے کردار جان دار معلوم ہوتے ہیں، گو وہ نسبتاً کم عرصے تک ہماری نظروں کے سامنے رہتے ہیں، دونوں کے نام ان کی شخصیت کے رنگ و روغن کی چٹنی کھاتے ہیں، فطرت کا کردار انسانی فطرت کی کجروی کا ایک نقش ہے گھر سے فرار ہونے پر جب حکیم کی ملاقات ان حضرت فطرت سے ہوتی ہے تو وہ اسے باپ کے خلاف اس طرح چڑھاتا ہے:

"بھائی! نصوح کا اپنی والدہ کے ساتھ اور والد میں بھی تمہارے ساتھ کر آج اشارہ خضر خاندان ہو یہ طرز و مارت ہے، ہم لوگ تو فیروز کپڑے کو اجنبی اور غیر ہیں، ایسی ہی بدبیزا بھولنے کے کبر و دالوں سے میل ملاپ چھڑا، اور نہ انصاف شرط ہے ہمارا ان کا کیا بانی ہے؟ اپنا کھانا اپنا پہنا، ارے الکی کس لیے اور جھگڑا کیوں؟ اور طرہ یہ ہے کہ جس قدر نصرت میں کسبہ ہوتے جاتے ہیں، مزاج جوان ہوتا جاتا ہے، بھائی! صد آفریں ہے تمہاری والدہ کو، نہیں معلوم ایسے آتش مزاج، بے فروغ آدمی۔  
ساتھ اس نیک نعت نے کیونکر بناہ کیا؟

فطرت کی سکاری، بیباطنی اور خبثت اور عقائد کو توڑ موڑ کر پیش کرنے کی صلاحیت پر اس نراٹھے سے بخوبی روشنی پڑتی ہے اور اسی طرح کتب خانے کے جلائے جانے کی اطلاع جس طرح تک مرتجی لگا کر اس نے حکیم تک پہنچائی، اس پر اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے:

"وہ آگ جو نصوح نے حکیم کی کتابوں میں لگا دی تھی، فطرت نے حکیم سے جان لگا کر، ایک تو خاندان ورنہ اس پر فطرت کی آتش بیانی، حکیم پر اس آتش زنی کی بھرتے وہ اثر کیا، جو حضرت موسیٰ پر انہی طور سے کیا تھا، سننے کے ساتھ ایسا بے خود ہو گیا کہ گویا بجلی گری، آپے میں آیا، اندر لڑا، ابراہیم فرزند تھا کہ شاید نصوح اس وقت موجود ہوتا تو یہ عروک دست و گریباں ہو کر لپٹ جاتا، کوئی ناگفتنی جلی کٹی بات اس نے اٹھا نہیں رکھی،

فطرت اس صورتحال سے پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے، جو حکیم نے باپ کے خلاف کشمکش کر کے پیدا کی ہے اور جس کی



وجہ سے نصوص کے ہاتھ سے پانچ چھ ہزار روپے کا گاؤں نکل جاتا ہے اور حکیم کو ہر طرح کی رسوائی اور فضیلت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور وہ اخلاقی پستی کی عمیق ترین گہرائیوں میں گر جاتا ہے۔ یہ سارا قضیہ بالآخر اس امر پر منتج ہوتا ہے کہ وہ دولت آباد کا کرناٹک ماش کر لے۔ اور فوج میں اعلیٰ عہدہ حاصل کرنا اور لڑائی میں زخمی ہو کر ناامیدی کی حالت میں پھر اسی گھر کا رخ کرتا ہے جس سے اس کا انقطاع اپنی رنگ ریبوں میں محو ہونے اور باپ کو اس کے مذہبی شغف اور شہسختی کی بناء پر پاگل و مہنوں کہنے کی بدولت عمل میں آیا تھا۔

یہ امر بھی قابل غور ہے کہ ناول کا اختتام حکیم کے احساس پشیمانی کے اظہار پر ہوتا ہے وہ اپنے باپ نصوص سے اپنی بدخواہیوں میں سرکشی اور بدتمیزی کے لیے معافی طلب کرتا ہے :

”اگرچہ میں نے اپنی زندگی فراہ اور رسوائی اور فضیلت اور والدین کی ناراضا منوں اور خدا کی نافرمانی میں کاٹی اور ایسی باسی ہزاروں لاکھوں زندگیاں ہوں تو بھی اس نقصان کی تلافی کا امید نہیں، جو اس چند روزہ زندگی میں مجھ کو اپنی یہ راہوں سے پہنچا۔ مگر کچھ خوش طبعی کی تسکین ہے۔ اول یہ کہ میں مرنا ہوں نائب نام، پشیمان فعل متاسف دوسرے یہ کہ سفر عاقبت شروع کرتے وقت ایسے لوگوں میں ہوں، جو اس راہ کے منزل شناس اور میرے دل سوز اور دم دم اور شفیع اور ہر حال میں، میرے یہ کہ ناامیدی زندگی دوسروں کے لیے نمونہ عبرت ہوگی کہ اس صورت میں گواہی زندگی سے میں خود مستفید نہیں ہوا، لیکن اگر دوسروں کو کچھ نفع پہنچے تو میں ایسی زندگی کو رائیگاں اور عہت نہیں کہہ سکتا۔“

اس سے پہلے نیمہ جیسا کہ کہا گیا، ماں کے قدموں پر گر کر اس سے معافی طلب کر چکی ہے۔ جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ دوسری کردار جن کے توسط سے شرکی قوتوں کو فروغ حاصل ہوا تھا، اپنے منطقی ہٹاؤ کو پہنچ جاتے ہیں اور ان قوتوں کی شکست فاش واضح طور پر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور نصیب اور چھوٹے اور بچھے لڑکے کی حد تک نصوص اپنے مشن میں کامیاب رہتا ہے۔ ناول کی ایک خوبی جس کا اعتراف بہ کیف ضروری ہے یہ ہے کہ اس میں مسلمانوں کے متوسط گھرانوں کی سائنس کی ایسی دکھائی ملتی ہے، جو ہر لحاظ سے مکمل اور بے داغ کہی جاسکتی ہے۔ اس میں جزئیات رنگاری پر زور دیا ہے ایسا لگتا ہے کہ نصیب اور حکیم بعض افسانوی کردار ہی نہیں ہیں بلکہ اس سائنس کے علائم ہیں جو تباہی کے دہانے پر کھڑا ہے۔ چونکہ یہ ناول اردو نگارش کے ارتقاء کے ابتدائی دور میں لکھا گیا تھا اور اس کے

پس پشت کوئی بڑی روایت نہیں تھی، اور اس میں نذیر احمد کے سامنے ایک بین اور سوچا سمجھا ہوا اصلاحی مقصد تھا، جسے وہ حاصل کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے اس میں کوئی لطافت یا پیچیدگی یا بے ساختگی اس انداز سے نہیں ہے جس کی اب ہم کسی ناول نگار سے توقع رکھتے ہیں۔ یہاں درپردہ دکھائی اور ترکیبیں پر نہیں، بلکہ براہ راست منطقی اور سلسلہ لکھا بیان پر زور دیا ہے۔



دنیا کا وجود بھی ہے، جس پر فردوس بریں کا گمان گزرتا ہے۔ ناول میں شروع سے آخر تک ایک طنزیاتی منشا کی کارفرمائی مسلسل نظر آتی ہے، جس کے ذریعے بہت سے خوں کو پاش پاش کیا گیا ہے۔ لیکن اس منشا کا راز البتہ رفتہ رفتہ اور منزل اور منزل کھلتا چلا جاتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ "افشا کئے راز" باب پر پہنچ کر ہی اصل حقیقت کے ضد حال نمایاں ہوتے ہیں۔ اس سے پہلے تک قاری اس FANTASY کے طلسم میں اسیر رہتا ہے، جس کا اپنا تار و پود محکم اور خود کمکتی ہے، اور تخیل پر جس کی گرفت مضبوط اور ناقابل انکار ہے۔ ناول کی تشکیل اور دروبست میں جو تکنیک استعمال کی گئی ہے وہ انتہا سمیت یعنی ILLUSIONISM کی تکنیک ہے۔ اسی کے ذریعے فردوس بریں کا لغزب نفس ابھارا گیا ہے یہی ناول کے اہم کرداروں کے محرکات عمل کے لیے کئی فراہم کرتی ہے، اور اسی سے بالواسطہ طور پر مقصود ان توہمات کو آشکار کرنا ہے جو فرق باطنی اور ملاحظہ نے عام ذہنوں میں بٹھار کھے تھے۔ اس ناول کو داستان گوئی کی روایت پر ایک واضح اضافہ سمجھنا چاہیے۔ کیونکہ سماں کو دار ٹری حد تک ایک انسانی سطح اور اپنا شخص رکھتے ہیں، محض تخیل کے تراشیدہ یا ان کی میاں نہیں معلوم ہوتے۔ ان میں شیخ شریف علی وجودی، جو داؤدی ایمن کہلاتے ہیں، شیخ اعجب، جو طرہی کے نام سے موسوم ہیں، اور رکن الدین خورشاد، جو امام قائم قیامت کا لقب اختیار کیے ہوئے ہیں، ان خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ کاظم جنونی ہیں، جو ایک طرح کے حاشیہ بردار اور کارپرداز ہیں۔ داؤدی ایمن، طرہی اور امام قائم قیامت اس گہری سازش میں شریک غالب اور اس کے معمار ہیں، جو عام لوگوں کو ان کے مذہبی معتقدات کی بنا پر گمراہی میں مبتلا کرنے کے لیے بڑی سوچہ بوجھ، اہتمام و انصرام اور ہوش گوش کے ساتھ وضع کی گئی ہے۔

اس ناول میں جو بنیادی رمز استعمال کیے گئے ہیں وہ نور و ظلمت اور سیم و روح ہیں۔ اسی لیے حقیقت اعلیٰ کو جو انسان کے خیال کے نور سے منزہ ہے، نورالانوار کہا گیا ہے۔ شیخ علی وجودی بزرگ کہے جاتے ہیں، اس لیے کہ وہ عالم لاہوت اکبر اور ناسوت کے درمیان اپنا وجود رکھتے ہیں۔ داؤدی ایمن، اور طرہی، جیسے القاب بھی نور کے اسی رمز سے ملحق ہیں، اور ناول کے غالب موضوع سے اندرونی وابستگیاں INTERCONNECTIONS رکھتے ہیں۔ ان دونوں کرداروں کے بارے میں ایک سے زائد بار کہا گیا ہے کہ وہ دریا ئے نور وحدت و کثرت کے شنار ہیں اور زمین کو بھی یہی

## فردوس بریں

شر کے تاریخی ناولوں کی روایت میں فردوس بریں، ایک نیا اور حیرت انگیز تجربہ ہے۔ اس کے پس پشت باطنی تحریک کا فروغ اور اس کی تاریخی قوت ہے، اور بالآخر اس قوت کا تار یوں کے بھر پور ملے کے ہاتھوں انتشار و اختلال ناول کا نام ایک طرح کی FANTASY ہے، اور شر نے ان دونوں عناصر یعنی FANTASY اور تاریخی HISTORICITY کو بخوبی یعنی فن کا راز طور پر ایک دوسرے کے اندر سمونے کا جتن کیا ہے۔ ناول کے دو مرکزی کردار حسین اور زمر ہیں، جو ایک دوسرے سے ٹوٹ کر محبت کرتے ہیں، غفوان شباب کی یہ باہمی کشش اور پروانہ دار محبت ناول کے لیے بنیادی مواد فراہم کرتی ہے۔ زمر کی غیر معمولی صباحت اور دل کشی اور زمر اور حسین کی ایک دوسرے کے لیے وفا شکاری اور جذبہ شوق از اول تا آخر برقرار رہتے ہیں اور ان میں کوئی کمی نہیں آنے پائی، جبل طاقان میں پریوں کے فول کے ہاتھ زمر کی موت، اول کے شروع میں ہی اس دکھا دی جاتی ہے، گو اس کی اصلیت کا راز آخر آفر میں کھلتا ہے۔ لیکن بظاہر اس موت کے بعد حسین کو جن جان لیوا مصائب، آزمائشوں اور پہلے سے گزرنا پڑنا ہے، وہ سب ایسی کہانیوں کے عناصر ہیں جو تصویر کیے جاتے ہیں، جنہیں رومانوں یعنی (ROMANCES) کا نام دیا جاتا ہے۔ ان عناصر کے علاوہ جو اشارے معنی فیز ہیں، ان میں سلسلہ ہائے کوہ، داویاں، گھنے اور تاریک جنگلات، چشمے، مرغزار، سنہری بل (سنہری)، جاہ و ثمنیت اور کامرائی و مطلب براری کی علامت ہے، تہہ خانے، غار مقفل، دروازے اور داہنی سمت (جو گوہر مراد پانے کی طرف رہنمائی کرتی ہے) شامل ہیں۔ مافوق الغیظ طاقوں کا عمل و فعل FANTASY کے تصور سے جزو لاینفک کے طور پر وابستہ ہے اور اس سے اس حقیقت کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ واقعاتی کائنات کے متوازی اور مدار جس کے قوانین جانے بوجھے، متعین اور انوس ہیں، ایک دوسری



نصیحت کی جاتی ہے کہ اخلاق فی بحار الانوار: ادنیٰ البک کا قتل اس طرح کرایا گیا ہے :

"دن جو تک نظم النور ہے، لہذا دن بھر وہ اپنے اوپر انوار لاموت اکبر کا انکس کرتے ہیں :

اور رات جو تک تیرہ تار اور نور ظلمت ہے لہذا اس ظلمت میں وہ مادی پسندوں سے ایک

گوند علاقہ پیدا کرتے ہیں" (ص ۵۷)

دوسرا رمز اشیا کے ظاہر و باطن کا ہے۔ چنانچہ شیخ وجودی کی زبان سے کہلوایا گیا ہے :

"موسیٰ اور خضر کا واقعہ ہر وقت پیش نظر رکھو اور یقین کر لے کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے، نتائج

ہمیشہ باطن پر مرتب ہوتے ہیں۔ ظاہر بہت روز فطرت کو نہیں کھ سکتے۔" (ص ۳۴)

اور

"جن کا مون کی تعمیل خضر نے کی اور جن میں مون سے مدد ان کا باطن پہلو عرض خضر کے

دل میں تھا۔ اور وہی کی نیت میں وہ قلمی معاشی تھے۔ مگر کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ مون نے گناہ کیا

اور اسے بڑے کبار میں شریک ہوئے۔" (ص ۳۵)

معمولی نظر میں ظاہر کو دیکھتے اور اس سے دھوکہ کھا جاتی ہیں، لیکن وہ لوگ جو واقف اسرار میں ظاہر

کے باطنی اور اندرونی پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لاسکتے اور انھیں باہم تطبیق دینے پر قادر ہیں۔ اور ظاہر

ہر چند ناپسندیدہ، مضرت رساں اور اخلاقی لحاظ سے ناستر اور قابل اعتراض معلوم ہوتا ہو، تب بھی

باطن اس کے برعکس معنویت کا حامل ہو سکتا ہے۔ اور اس سے اس امر پر دلالت کی گئی ہے کہ عالم بھی دو

طرح کے ہیں: ظاہری عالم پر قبضہ اور صرف دنیاوی حاکموں کا ہے، جو سیاسی بازیگری میں طاق، اسباب

معلوم دین پر قادر اور مادی قوت و اقتدار کے حامل ہیں: اور اندرونی اور باطنی کائنات پر ان لوگوں کا جو

روح کے محافظ اور امین اور ان دیکھ اور نامعلوم علل و نتائج پر متصرف ہیں جسم و روح دونوں کے

اپنے اپنے مطالبات اور اپنی اپنی تصفیعات ہیں۔ لیکن ایک امر فی الواقع قابل غور ہے، وہ یہ کہ روح

جب تک تاریک مادے یا جسم کی کثافت اور آلودگی سے پوری طرح منزہ نہ ہو جائے اور طہارت

اور پاکیزگی حاصل نہ کر لے، وہ مستقل طور پر اور اطمینان کے ساتھ اندرونی اور باطنی کائنات پر متکون اور

اس میں سکونت پذیر نہیں ہو سکتی، کیونکہ مادی دنیا کے ملائق اور وابستگی اسے اپنے میں ملوث رکھیں

گی اور اپنی جانب کھینچتی رہیں گی اور وہ دھمکی کے ساتھ اسے اپنا مرکز اور مقصد نہیں بنا سکے گی۔

ذہنی اور تخلیقی سطح پر ناول کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے پہلا حصہ فردوس بریں میں دخول

اور نفوز سے متعلق ہے اور دوسرا اس سے اخراج اور اسے مسترد کر دینے سے، یعنی ناول میں ایک کیفیت

یا حالت صعود کی ہے، اور دوسری سقوط اور انہدام کی۔ پہلے حصے میں فردوس بریں کا ایک گمراہ کن نقش یا

النباس ILLUSION قائم کیا گیا ہے: جو دراصل چہرہ ہے ان تمام جہانی اور مسمیٰ لذائذ اور دھڑکیوں کا

جو جنت کے روایتی اور مسلمہ کردار سے وابستہ ہیں اور پھر اس نقش کی بے حقیقی اور اس کی شکست و زحمت

کا منظر سامنے لایا گیا ہے یہاں ایک اور امر بھی توجہ طلب ہے اور وہ یہ کہ فردوس بریں میں زمرہ سے

وصال اور ہم آغوشی (اور زمرہ شروع ہی میں کوہ البرز کی گھاٹی سے اترتے ہوئے پرلوں کے غول کے باطن

موت سے ہکناں دکھائی جا چکی ہے) اسی وقت ممکن ہے، جب کہ حسین صبر کزاد اور شکیب طلب آنائشوں

اور صوفیوں کے ایک پورے سلسلے سے گزر چکا ہو، ان آنائشوں میں چلے شی، تیرہ و تار فاروں میں تجرد

اور تنہائی کی زندگی باقی قوت لاموت پر گذر اوقات، مرشد کے سامنے ہر تن انقلاب و اطاعت، اس کے

احکام کی بے چون و چرا بجا آوری اور اس کی خوشنودی حاصل کرنے کی خاطر ایسے نیک طینت اور

معصوم علمائے دین، جیسے امام نجم الدین نیشاپوری اور امام نصیر بن احمد وغیرہ کا قتل شامل ہیں۔ مراقبہ

اور مجاہدے جو باعموم نفس کی زہیت اور تہذیب اور عظیم دسکشی کے جذبات کو کچلنے کے لیے برتے جاتے ہیں

انہی میں وہ عجیب و غریب عبادت بھی شامل ہے، جو چالیس دن تک حضرت یعقوب اور حضرت یوسف کے

جننازدوں کے درمیان ایک غار میں بیٹھ کر کی گئی ہے۔ ان دیانتوں کے بارے میں جب حسین ایک

منزل پر کنبہ حقیقت تک پہنچے، اسے بے راستہ ساز کرتا ہے کہ اسے ان چکروں میں کیوں ڈالا گیا ہے

تو اس کا جواب زمرہ کی زبانی یوں دیا گیا ہے :

"اس لیے کہ تھارے عشق میں ہیجان اور بے صبری پیدا ہو۔ اگر نصیر اتنے چلے کھولے اور بغیر

علی و جبریل کے پاس ایک سال انتظار کر لے کہہ دیا جاتا تو تم اتنے بڑے گناہ کے ارتکاب پر ہرگز

آمادہ نہ ہوتے۔" (ص ۱۴۶)

متحیر اور معصوم علمائے قتل کا جواز اخلاقی قوانین سے پہلو تہی اور ان سے اعراض کے اندر تلاش کر لیا

جاتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر دیکھا جاتا ہے کہ قتل جو نظام غیر انسانی اور سفاک ہے، اور انتہا پرستی کی نشانی

کی چٹلی کھاتے ہیں، ایک باطنی پہلو بھی رکھتے ہیں، جس کا ظاہر ہی نظروں سے جو محدود صلاحیت



رکھتی ہیں، مغنی رہنا ہی قربین مصلحت و انصاف ہے۔ جن دشوار گزار راستوں کو حسین کو عبور کرنا پڑتا ہے، جن خطوں میں جان کھپا کر وہ مختلف پراسرار اور عجیب مقامات تک پہنچتا ہے۔ اور جن جن دشمنوں سے، جو اس کی گھات میں لگے رہتے ہیں، بچتا بچاتا وہ اپنی منزل مقصود تک پہنچتا ہے، وہ سب اس کڑی آزمائش کا لازمی جزو ہیں۔ اسے یہ باور کرایا جاتا ہے کہ مرشد کی نسبت سے مرید ایک محض مغنی حیثیت رکھتا ہے۔ 'مرید مرشد کے ہاتھوں میں صرف ایک بے جان اور غریبے دار آلے کی حیثیت رکھتا ہے، (ص ۵۱) اور اس لیے اسے اس کا حق نہیں پہنچتا کہ وہ کسی ایسے فعل کی افادیت اور مسنویت پر جسے مرشد نے اس کے لیے لازمی قرار دیا ہو، شہ کسے یا اس پر کتہ چینی روا رکھے۔ بلکہ اس کے برعکس وہ اس پر آئنا و صفیٰ بنا کہے۔ شیخ کا امر اس کے لیے واجب الاذعان اس لیے ہے کہ چونکہ مرید اشتیاء کے صرف ظاہری اور خادجی پسوؤں کا اعطاف کر سکتا ہے، جب کہ مرشدان کے قلب میں ان کے لئے کی صلاحیت رکھتا ہے، اور ان کی ماہیت سے آگاہی رکھتا ہے، مزید بڑا نتائج مرید کے اعمال پر نہیں، بلکہ مرشد کی نیت پر مرتب ہوتے ہیں۔ اور اس لیے وہ اپنے جن اعمال کو مباحی تصور کرتا ہے، عین ممکن ہے کہ وہ اس ضمن میں نہ آتے ہوں، بہر حال مرید کو اس کا حق نہیں ہے کہ وہ ان اعمال کو کسی طرح بھی معروض بحث میں لائے، جو مرشد نے اس کے لیے مقرر کر دیئے ہیں۔ اسی طرح یہ بھی کہا گیا ہے کہ فردوس بریں میں داخلے کی شرط اہلین اور لایہ کی مادے کی کثافت سے جسم کا تطہیر حاصل کر لینا ہے جس قدر جسم نے تطہیر حاصل کر لے گا، اسی نسبت سے وہ اس کائنات میں رسائی پا سکے گا، جو مادے کے گرد و غبار اور آلائش سے پاک صاف ہے۔ تطہیر کا یہ عمل منحصر ہے روحانی ضابطوں اور پروگرام کے پورا کرنے پر اور ایک حد تک مرشد کے نگہ فیض اثر پر۔ اور یہ نگاہ ایسی ہے جو عقل و محاسن کو فی الوقت اہد عارضی طور پر مغل کر دیتی ہے اور انسان مرشد ہی کی آنکھوں سے ہر شے کو دیکھنے لگتا اور اسی کے کانوں سے ہر آواز کو سننے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اسے کاظم جنونی کے الفاظ میں یہ یقین بھی دلایا جاتا ہے کہ "بشر معرفت کی ایک شاخ تم بھی ہو، یا یہ الفاظ دیگر اور ناول کے مخصوص محاورے کے مطابق وہ نورانہ زندگی کا ایک پرتو ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب نہ ہو گا کہ یہ ٹکڑا مختلف سیاق و سباق میں کاظم جنونی اپنی بار بار تکرار ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ یہ کوئی وظیفہ یا منتر ہے سادہ دل لوگوں کو اس مغنی اور پراسرار جماعت کے رکن بنانے کا۔ اور خود کاظم جنونی کی حیثیت ایک اداکار کی

نہی ہے، جو اس وظیفے کا بار بار دہکتا رہتا ہے اور اسی سے اس کی شخصیت کا رنگ روپ متعین ہوتا ہے۔ شروع میں کہا گیا تھا کہ ناول کے عمل کا پہلا حصہ متعلق ہے فردوس بریں میں داخلے اور اس کی طرف صعود سے۔ اس کی جانب حسین کو ان خطوط کے ذریعے ترفیب و لالہ جاتی ہے، جو زمر کی قبر پر، کوہ البرز کی گھاٹی میں ایک جادوئی طریقے سے رکھ دیے جاتے ہیں۔ ان کی حیثیت ان حیرت زار اور موثر تحریروں کی سی ہے، جو FANTASY کے ماحول سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ یہ تھاکہ احساس ہے کہ "گھاساتی ہیں بالکل اسی طرح جیسے ناول کے ہر مرتلے پر ہم ایک ناسلوم لیکن پر شوق اسیر اور جستجو کے سہارے آگے بڑھتے رہتے ہیں، ان خطوط میں اسے ہدایت دی جاتی ہے، مخصوص سمتوں سے غافل، گھاٹیوں اور تہ خانوں میں داخل ہونے اور ان سے سلامتی کے ساتھ گزر کر مخصوص مقامات تک پہنچنے کی اور پھر شیخ علی وجودی اور شیخ الجب کی خدمت میں حاضر ہو کر اپنے کارناموں کی تفصیل بیان کرنے کی۔ حسین اپنی وفائیکشی اور حسن خدمت کا صلہ صرف اس مختصر میں طلب کرتا ہے کہ زمر دے اس کی ملاقات ملار علی میں کرا دی جائے۔ یہ ملاقات اس زمر دے ہے جو بنظاہر فردوس بریں میں نیماد و متوطن ہے، اور جس کے اور حسین کے درمیان بدیدہ مکانی حائل ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں حسین کو ہر مراد کو پالینا ہے۔ یعنی زمر دے اس کی ملاقات ایک امر واقعہ بن جاتی ہے۔ مگر ان روحانی ریاکاروں کے توسط اور وسیلے سے صرف ایک ہی بار۔ یہ ملاقات ہے ایسی روح سے جو کثافت مادی سے صرف ایک ہی حد تک جھکنا راہ پا چکی ہے، اس حسین کی جو جدہ خاکی کے مقتضیات میں ہنوز اسیر ہے، گو ایک حد تک وہ مجاہدے اور مجاہدہ نفس کے عمل سے گزر چکا ہے۔ اس ملاقات کی مدت اس درجے تکلیل اور محدود ہے کہ اس سے ششگنی طلب کی پوری طرح سیرابی نہیں ہونے پاتی، بلکہ اس سے بے تابی میں کچھ اضافہ ہی ہو جاتا ہے۔ ابھی حسین کو مزید طہارت اور پاکیزگی حاصل کرنا ہے اور اس لیے اس محدود مقام کی مدت ختم ہوتے ہی اسے فردوس بریں سے افزاج اور رادی دنیا کی طرف مراجعت کا حکم دیا جاتا ہے۔ جسے وہ طوعاً و کرہاً قبول کرنے پر مجبور نظر آتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ کی شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ یہ کثافت بھی اسی التباسیت یعنی ILLUSIONISM کا ایک جزو ہے، جس کا شروع میں ذکر کیا گیا۔

شیخ علی وجودی کا کوہ دار اس ناول میں نہایت درجے دقیق اور اہم ہے، زمر کی ہدایت کے موجب حسین اس سے شہر حلب کی مسجد الشافعی میں ملاقات کرتا ہے، اس کا تعارف وہ اپنے خط میں اس طرح



کراتی ہے:

"اس عالم غاصر میں اس کا نام شیخ علی وجودی ہے یہ شخص اگرچہ بالکل منکسر المزاج اور سادہ و متین نظر آئے مگر اس کی آنکھوں سے باصفت و نفس کشی اور جذبات روحانی زیادہ ہونے کی وجہ سے شے نکلے ہوں گے: (ص ۲۵)

اس تعریف کا صرف دوسرا ٹکڑا صحیح اور درست ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شیخ علی وجودی نہ صرف اس پوری سادگی میں بیکمال خیال ہے، جو عام لوگوں کو گمراہ کرنے کے لیے کی گئی ہے، بلکہ وہ اپنی روحانی پختگی اور کشف والہام کی صلاحیتوں کا بھرپور التباس پیدا کرنے میں بھی بیوقوفی رکھتا ہے؛ اور اپنے نقطہ نظر اور راہ عمل پر کسی تنقید کو ہرگز برداشت نہیں کر سکتا۔ بلکہ ایسے ہر موقع پر اپنے روحانی حلال کا مظاہرہ کر کے مخالف یا ناقص کا منہ بند کر دینے کے شہرے بھی بخوبی واقف ہے۔ اس حلال کی جبروتی نشانیائیں ہیں، غیض و غضب، سرکشینی اور آتش نوائی، اور اشغال کے باعث کف کا منہ سے باہر آ جانا۔ اس کے کردار کا سب سے نمایاں پہلو نخوت اور تکبر اور اپنے بارے میں حد سے زیادہ متعین اور اعتماد کامل ہے۔ چنانچہ حسین سے ایک مکالمے کے دوران جب وہ یہ کہتا ہے:

"اے بھروسہ دار دریا ئے وحدت کے ذیل دنا پاک قطرے تیرا کیا حوصلہ ہے کہ اس وجود غیر موجود اور لاہوت غیر قنوع کے رموز کو سمجھ سکے؟ (ص ۳۳)

تو در پردہ یہ اعلان ہے اپنے روحانی اکتسابات و تصرفات پر تغافل ہے جا کا، اور اس سے حسین کے لیے جو تحقیر ظاہر ہو رہی ہے وہ اس منکسر المزاجی اور سادہ طبعی سے بے حاصل دور ہے، اور اس کی سراسر تکذیب کرتی ہے، جو اس سے منسوب کی گئی ہے۔ البتہ اس کی شخصیت میں ایک کھربائی قوت، ایک مقناطیسی کشش اور ایک اثر پذیر حالت یعنی MESMERISM کی کیفیت پائی جاتی ہے جس کی شعوری طور پر تربیت کی گئی ہے، اور جس سے انکار ممکن نہیں، اسی بنا پر غالباً حسین اس اعتراف پر مجبور ہو جاتا ہے:

"ان کا علم و فضل اس پائے کا ہے کہ ان کے ہر ہر لفظ سے ایسی خدائشناسی اور آشنائے رموز وحدت ہونے کی پو آتی ہے، کہ چاہتا ہوں مگر ان پر بدگمانی کرنے کی جرات نہیں ہوتی.... جو بات مجھے شیخ علی وجودی میں نظر آئی، اور جس آسانی سے وہ

دل کے شکوک رفع کر دیتے ہیں، امام بزم الدین میں اس کا عشر عشر بھی رہا" (ص ۱۵)

ناول میں شیخ علی وجودی کا سو کارہ عشر دو امور سے ہے: اول مرید کو ایک آلہ کار کے طور پر استعمال کرنا، اور کسی بھی اخلاقی بد عزمانی کے خلاف اس کے احتجاج کو یہ کہہ کر دبا دینا کہ مرید کی نظریں اشار کے باطنی پہلوؤں کو اپنی گرفت میں نہیں لاسکتیں، اور اسی لیے حسن و قبح کے مابین نازک امتیازات کو مستحق نہیں کر سکتیں۔ اور دوسرے یہ کہ جزا و سزا کا مورد مرشد کی نیت ہے، مرید کے اعمال ظاہری نہیں۔ دوسرا اہم موضوع یا محرک جسم اور روح کا مادی زندگی کے تناظر میں ایک دوسرے سے ربط باہمی ہے۔ اور اس لیے وہ کہتے ہیں کہ یہ محدود زمانہ جسے عام طور سے زندگی کہا جاتا ہے، دراصل روحوں کے کمال حاصل کرنے کا دوسرا ہے۔ یہ اکتساب کمال و فطرتی ایک دو گونہ عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اول یہ کہ روح جسم کے علانی کی پابند ہو کر لذت و اہم کا اس حد تک تجربہ حاصل کر لے کہ وہ جب چاہے اپنے آپ کو متوجہ و متشکل کر سکے، اور دوسرے اس میں یہ صلاحیت نو پالے کہ وہ حسب دل خواہ ان وابستگیوں سے علیحدہ ہو کر حیرت پسند نور ازل سے تعلق پیدا کر سکے۔ چنانچہ شیخ علی وجودی کی زبان سے کہا گیا ہے کہ روح کے اکتساب کمال کا تیسرا اور آخری مرحلہ یہ ہے:

"اب اس کی یہ حالت ہوتی ہے کہ ایک طرف تعلقات جسمی کی مادی تعلیمات سے اس میں یہ صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے کہ جب چاہے اس عالم کے سامنے اپنے آپ کو تنہا یا متشکل ہو کے دکھائے، اور دوسری طرف اس میں کمال روحانیت و تجربہ اس درجے کا ہو کہ جب چاہے اس نقطہ ازل اور اعلیٰ مرکز نور الانوار سے جا ملے: (ص ۵۴)

یہ امر دل چسپی سے خالی نہ ہوگا، اگر ہم اس سلسلے میں انتہائی دقیق اس قیاس کو سامنے رکھیں، جسے انگریزی روحانی شاعر کیٹس نے اپریل ۱۸۱۹ء کے اپنا ایک خط میں باری طور ظاہر کیا ہے، گو عرف عام (COMMON SENSE) میں دنیا یا زندگی کو انسانوں کی وادی کہا جاتا ہے، لیکن دراصل یہ روح کی تعمیر کا عرصہ ہے، وہ روح جو INTELLIGENCES سے مختلف ہے یہ INTELLIGENCE-ICES کیا ہیں؟ یہ اس الوہیت کی چنگاریاں ہیں جن میں انسان شریکِ سیم تو بے شک ہے، لیکن اسے انفرادیت یا خودی یا تشخص (IDENTITY) اسی وقت دیا جاسکتا ہے یا اسے رو میں جب ہی تبدیل کیا جاسکتا ہے، جب کہ اس پر فواد یا قلب کا عمل واقع ہو۔ اور یہ مکانی



یاد افتائی کائنات کی حدود میں رہ کر ہی ہو سکتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر INTELLIGENCE خدا کے جوہر کا ایک حصہ ہے اور اسے روح بننے کے لیے نفس سے بڑھ کر IDENTITY کی ضرورت ہے، اسے آپ روح لطیف بھی کہہ سکتے ہیں، جسے حاصل کرنے کے لیے فواد اور مکان آب گل کا تعلق اور توسط ضروری ہے کیٹس نے آگے چل کر روح کو ایک بچے سے تشبیہ دی ہے فواد کو HORN BOOK سے، اور دنیا یا زندگی کو مدرسے سے قلب ایک ضروری ممول یا MEDIUM ہے۔ 'مدرسے' کی اصطلاح کیٹس اور شرر دونوں کے ہاں مشترک ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ شرر نے شیخ علی وجودی کی زبان سے یہ فلسفہ طرازی کر کے اس کی اپنی نکاری کو ایک طنزیاتی شکل دے دی ہے۔ جب کہ کیٹس سنجیدگی کے ساتھ نفس اور غیر نفس کے باہمی تعامل پر اظہار رائے کر رہا ہے اس نے INTELLIGENCE اور روح لطیف کے درمیان ایک بنیادی فرق کی نشان دہی کی ہے۔ اور قلب انسانی اور مادی احوال کو ایک معروض کے طور پر برتنے کے طرف اشارہ کیا ہے۔ شیخ علی وجودی کا مقصد محض یہ ظاہر کرنا ہے کہ اس نے اپنے مجاہدے اور عمل استراق کی بدولت یہ بہارت حاصل کرنی ہے کہ وہ جم و روح دونوں کی دنیاؤں میں بیک وقت اور نہایت سہولت کے ساتھ جاہد ہو پائی کر سکتا ہے یہاں یہ افادہ کرنا برعمل معلوم ہوتا ہے کہ شیخ علی وجودی کی یہ طویل گفتگو اور اس کا یہ تلفظ، کیٹس کے تغیر روح (SOUL CREATION) کے عمل کی ایک جھونکی اور مضحک نقل معلوم ہوتا ہے۔

'فردوس بریں' کی نقش گری میں شرر نے جزئیات نگاری سے کام لے کر اور اپنے تخیل کی قوت پر بھروسہ کر کے اس اصل کا ہو ہو چرہ اتارنے کی کوشش کی ہے جو عام معتقدات کا ایک حصہ ہے۔ یعنی جس پر انسان مرقوں سے یقین کرتا چلا آیا ہے یہاں تمام تر زور حسی لذات پر ہے اور اس بلے براہ راست تجربے پر زمین بندی، نہریں، خوارے پھولوں کے دیدہ زیب نچے، ہنر و نوید کی چادریں، روشنی کا موج در موج سیلاب موتیوں اور جواہرات سے مرصع اور موزن قالین، تخت اور گھاؤ نیکے، حور و غلمان، جو سین اور خوب رو، توبہ شکن اور خوسوز میں، پھل اور میوے، طیور و نذرین، اور شراب طہور کے جام اور انھیں پیش کرنے والی نازنینان سمن بر، عرض یہاں پر ہر وہ چیز فراہم کر دی گئی ہے جو حواس کو آسودگی بخشی، کام و دہن کو سیراب کرتی اور حقیقی جنت کا التباس

قام کرتی ہے۔ اس کا اولین نقش اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"کوستان اور دندوں کے مسکن کے نیچے ایک نہایت ہی وسیع، مالی شان اور بارون مکان نظر آیا جس میں ہر طرف کا فوری شمعیں تھیں۔ فواد کو بان سلگ رہا تھا اور دیوار پر طلائی رنگ بھیر کے نقش اور نیچے کے ٹکڑے جڑے تھے جس پر شمعوں کا عکس پڑ کے ایک عجیب عالم پیدا کر رہا تھا۔ جہنم اس تمام سامان عیش کو دیکھ کر مہبوت و خود رفتہ ہو گیا اور ایک بے مبری کے جوش میں چلا اٹھا کیا فواد میں بریں ہی ہے؟" (ص ۵۱)

دوسرا اور اس سے زیادہ بھرپور اور تیکھا نقش اس طرح ابھارا گیا ہے:

"وہاں جا کے دیکھا تو اور حیرت ہوئی۔ پانی کے پاس ہی سبزے کا ایک پتلا اور برابر حاشیہ چھوڑ کے شگفتہ اور خوش رنگ پھولوں کا سلسلہ شروع ہو گیا ہے جو نہر کے دونوں جانب تاحیر نظر پہنچنے چلے گئے ہیں۔ مارا مرغزار اور ساری وادی کو کوسوں تک پھیلی ہوئی ہے اور جسے خوبصورت و متوازی اور سرسبز و شاداب پہاڑوں نے اپنے سلفے میں کر لیا ہے۔ از سر تریا ان چمنوں اور پھولوں سے بھری ہوئی ہے، اور مختلف نہریں جو آبشاروں کی شان سے اور پانی کی چادریں بن بن کے پہاڑوں سے اتری ہوئی ہیں۔ ان ہی چمنوں اور پھولوں کے درمیان جا بجا بہہ رہی ہیں۔۔۔۔۔ یہ نہریں زبان سال سے پکار پکار کر کہہ رہی ہیں کہ ہم ہیں تسمیر و سیل ہیں۔۔۔۔۔ ان ہی چمنوں میں جا بجا نہروں کے کنارے سوئے چاندی کے تخت لچھے ہیں، جن پر بیٹھی پھول دار کپڑوں کا فرش ہے لوگ پر تکلف گھاؤ ٹکیوں سے بیٹھے لگاؤئے دل فریب اور ہوش راہم سن کر کونا کو پہلو میں لیے بیٹھے ہیں اور جنت کی بے فکر یوں سے لطف اٹھا رہے ہیں خوبصورت آفت رود گھر لڑکے کہیں لڑائیوں سے دست بردار ہو کر ہیں اور کہیں نہایت ہی دل فریب حرکتوں سے ساقی گری کر رہے ہیں۔" (ص ۶۶-۶۵)

سب سے زیادہ دل چسپ امر یہ ہے کہ اس مصنوعی جنت میں وقت کے مختلف حصوں کا بھی التباس پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے:

"مٹھوڑی دیر کے بعد دونوں (جہنم اور زمین) ایک ایسے دفتوں سے گھرے ہوئے سبزہ زار میں پہنچے جہاں آداب کی روشنی کو دھت رو کے ہوئے تھے۔ ہر طرف اندھیرا تھا اور شرقی



فلذہ ہائے کوہ سے ایک جگہ جگہ رشتی نمودار تھی۔ زمر وہاں پہنچ کے بولی: دیکھو یہ صبح کا وقت ہے: (ص ۶۶)

اس کے بعد:

یہاں سے روانہ ہو گئے، تھوڑی دیر میں دونوں ایک چھوٹی سی وادی میں پہنچے، جو سرخسے جہاں میں گھری ہوئی تھی۔ یہاں بھی درختوں نے خفیف تاریکی پیدا کر دی تھی، اور درختوں کے درمیان پر ایک دھواں افق نظر آتا تھا کہیں کہیں چرٹے جھٹے تھے۔ طہور کے چھپانے کا شور بلند تھا اور مغرب کے قلعے پر آفتاب کے غروب ہونے کی بھی شامیں نظر آرہی تھیں۔ زمر نے یہاں رک کر کہا: اور یہ شام ہوئی: (ص ۶۷)

اور پھر آخر آفریں:

اُس زمین دور راستے میں جاتے جاتے دونوں ایک نہایت عالی شان اور پر تکلف قصر میں پہنچے جس میں ہر طرف کا فوری شمعیں روشن تھیں۔ بجاتا اور فانیوں کثرت سے منک رہے تھے اور دروازوں میں شیشے کے رنگے رنگے ٹکڑوں کی بندیاں لگی تھیں۔ عجیب غریب روشنی سے چمک رہی تھیں کہ نظر ضرور ہو جاتی تھی۔ دیکھو یہ رات ہے اور کسی بیادری رات نہ ہو جس میں یہاں

یہاں ہنسا ہر طرف فطری ماحول کی تبدیلی سے وقت کے بدلنے کا تاثر ابھار گیا ہے۔ لیکن فی الحقیقت ایسا لگتا ہے کہ ہم کسی ایسی جگہ پر ہیں جس میں شش جہت آئینہ بندی کی گئی ہے اور تیز و ہلکی روشنیوں کے ذریعے جنہیں بڑی مہارت سے گردش دی جاتی ہے۔ نظام اوقات کا تعین کیا گیا ہے اور ان کی سلیس واری (SCOUTING) کو متشکل کیا گیا ہے۔ کم و بیش یہی شے ہیں اس تراشے میں ملتی ہے جس میں حسین اپنی نفسی حالتوں کی تبدیلی کو بصورت خواب ارد گرد کی فضا کے آئینے میں جو براہِ جنبش میں رہتی اور پناستھر بدلتی رہتی ہے دیکھنا ہے:

"اس غفلت اور غورنگی کی زندگی میں نہ اس کی آنکھ کھلی ہو نہ مشاہدے کا ایک نئے انداز میں پانچ، لکھی سرسبز و شاداب زمین میں ہوتا اور کبھی دھشت ناک اور خطرناک زمین میں ہوتا۔ زمین میں فرشتے، زبان، لکھی جڑوں کی نمونہ کے لوگ اسے سر پریشانیوں سے اور بد و خیر سے آگاہ

تھیں وہ اسے آواز دیتے اور بتاتے۔ (ص ۶۸)

انتباس ماقبل سے یہ اس لحاظ سے ذرا مختلف ہے، کہ اس میں ایک طرح کے خواب کی پیکر نگاری (DREAM IMAGERY) استعمال کی گئی ہے۔ مگر ایک نوز کا گردش کرتا ہوا منظر (SHIFTING LANDSCAPE) ان سب اقتباسات میں ایک مشترک عنصر کی حیثیت رکھتا ہے، اور اس میں ایک طرح کی مناسبت (ART-POETIC) کا خاصہ داخل ہے۔ مگر اس انتباس کے باوصف، جو بڑی کامیابی کے ساتھ ابھارا گیا ہے، قاری پر محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ یہ فردوس بریں ہیں کہیں روئے زمین کے کسی چپے یا گوشے پر موجود ہے: جیسا کہ ناول کے آخری حصے میں زمر کی زبان سے کہلوا گیا ہے:

"یہ باتیں کرتے کرتے تھیں داخل ہوئے اور زمر نے کہا: یہاں کی ستریں تو بے شک دنیا کی عام ستروں سے بالآخر ہیں۔ مگر یہ نہ سمجھو کہ تم دنیا سے نکل کے کسی اور جگہ آ گئے ہو" (ص ۱۶۱)۔

حسین اس فریب میں اس لیے گرفتار ہو جاتا ہے کیونکہ جام شراب طہور سے سرشاری اس کے حواس کو کچھ دیر کے لیے سطل کر دیتی ہے اور اسے وہم پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ واقعہ ہے کہ زمر اور حسین ایک ہی ظلم میں اسیر ہیں۔ گمان کے جذبہ تاثر کی کیفیتیں کسی قدر مختلف ہیں، یہ کیفیت کچھ عرصے کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ اور حسین پھر اسی عالم آب و گل کی طرف لوٹ آتا ہے، بلکہ سچ پوچھے تو اس میں شک کیا جاسکتا ہے کہ وہ اس سے نکلا ہی کب تھا؛ اس پر جو حالت گذری، وہ ایک طرح کے سفر کے مراد تھی۔ وہ جذبات کے زیر و بم میں بچکولے کھاتا رہتا ہے۔ اس سے اس کی تشنگی اور بے تابی اور بڑھ جاتی ہے زمر سے دھمال کی خواہش اسے ہر لمحہ آتش زیر پا رکھتی ہے، اور اس کی لمحاتی تشکیل ہی اسے اس ظلم سے بالآخر نجات دلاتا ہے۔

اس ڈرامے کا دوسرا نقطہ معروف رکن الدین خورشاد کے دربار کا منظر ہے۔ حسین جب فردوس بریں کی لذتوں سے کچھ عرصے سرشار رہ چکے، کے بعد اس سرزمین کی طرف واپس بھیج دیا جاتا ہے، یہاں سے اس نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا، تو اس کے دل میں زمر سے بازید اور وصال کی حسرت اور تنہا چٹکیاں لیے لگتی ہے۔ اس مرتبہ اسے شیخ علی دجودی کا خط ملے کہ خورشاد کے پاس آنا پڑتا ہے کہ اسی کے حکم اور توسط سے وہ ایک بار پھر فردوس بریں میں داخل ہو سکتا ہے۔ خورشاد اس ناول کا وہ کردار ہے جس کا نقش و سب پر نہ صرف غور پڑتا ہے اور نگہوار بالواسطہ طور پر اس کا تدارک اس طرح کرایا جاتا ہے:

"وہی خط جو شیخ علی دجودی نے لکھ کر دیا تھا اسے لے کر قلعہ دار کے پاس بھیجا گیا۔ پھر رکن الدین



خورشاہ کے لحاظ میں پیش ہوا جو ان دنوں تمام باطنیوں کا امام اور ملی ذکرۃ السلام کا پوتا تھا۔  
 خورشاہ کا ہنر غفلت ان شباب قصابوں کے ہونے کے بعد سے ہی امام پیدا ہوتے ہی امام  
 ہوتا ہے، لہذا ان کے تقدس اور وجاہت میں ذمہ داری سے کوئی فرق نہیں آنے پاتا۔۔۔ جو لوگ پاشا  
 یا امام کے احکام سے غور و بہ جہت آنکھیں بند کر کے بھاگتے ہیں، اور جن کے فخر سے سارا زمانہ  
 کانپ رہا ہے، فطرتی کہلاتے ہیں، ان کی یہ حالت ہے کہ مقتدر اور فطرتی رو کے حکم پر جان دینے  
 میں اور خود کو کسی کو بھی ذریعہ نجات سمجھتے ہیں۔ اپنی ذلتوں کی وجہ سے جو عصب و ادب رکن الدین  
 خورشاہ کے دربار میں ہے، شاید اس عہد کے کسی بادشاہ کے سامنے بے ادبی و غفلت کا خیال  
 بھی دل میں نہ آسکے! (ص ۱۰۰-۱۰۳)

حسین کے بارے میں یہ تاثر غالباً صحیح ہے کہ اس میں بڑی حد تک ایک طرح کی سادگی بلکہ سادہ لوحی پائی  
 جاتی ہے۔ زمرہ کے لیے اس کی محبت جنوں انگیز ہے اور وہ ہم قیامت پر اور ہر لمحہ اس سے تبدیلی ملاقات  
 کے لیے صرف آمادہ بلکہ بے قرار رہتا ہے۔ زمرہ اس کی نسبت شاید تاج و تاج پر زیادہ نظر  
 رکھنے والی ہے۔ اور اس میں وہ سہایت نہیں ہے جو حسین کے کردار میں اس درجے نمایاں ہے۔ اس  
 میں پیش قدمی کی صلاحیت اور ذہنی چوکنا پن بھی زیادہ ہے۔ اور اس کا دل ان دیکھے اور ادائی  
 احساسات خوف PRIMITIVE FEARS کی آماجگاہ بھی نہیں ہے، جو حسین کو ہر وقت گھبرے رہتے  
 ہیں۔ شروع میں حسین کا خمیر بھی بیدار اور حساس نظر آتا ہے۔ چنانچہ اپنے استاذ اور چچا امام خاتم الدین  
 نیشاپوری کے قتل سے اپنے ہاتھ لگین کر کے بعد جب وہ اس واقعہ کی اطلاع دینے کے لیے شیخ علی  
 وجودی تک پہنچنے کا قصد کرتا ہے، تو اس کے دل میں جو خیالات گزرتے ہیں، انہیں اس طرح  
 ظاہر کیا گیا ہے:

”دوسرے دن جب وہ شوق کے پردوں سے اڑا ہوا خراسان کے مغربی میدان اور جنگل قطع کرتا  
 چلا جاتا تھا، اس وقت اس کے حواس ذرا ٹھکانے ہوئے، اور اپنا نظم و گناہ یاد آیا۔ جو ہر پہلو  
 سے برا نظر آتا تھا۔ اس خیال کو جانے کی بڑا کوشش کرتا تھا، مگر بابر زبان سے ایک آہ کے  
 ساتھ یہ جوں کی ہی جاتا تھا، کہ میں بڑا گنہگار ہوں۔ اس کا دل اور اس کا ایمان اس پر  
 لعنت کرتا رہا۔ لعنت اور پھٹ کر کی آواز کان میں آتی تھی: اور وہ چونک چونک کے کہتا ”اس

قل کے ذمہ دار شیخ علی وجودی ہیں۔ مگر خود ہی دل میں غامض ہو جاتا کہ امام کا نام تو میرے ہاتھ  
 اور میری سنگ دلی نے نام کیا ہے۔ زمرہ داری کسی اور کے سر کیوں کر جا سکتی ہے؟ (ص ۵۱)

لیکن دوسرا یعنی امام نصر بن احمد کا قتل کر چکنے کے بعد جب حسین خورشاہ کے دربار میں وارد ہوتا ہے، تو اس  
 وقت خمیر کے یہ کچھ کے خم ہو چکے ہیں، اور وہ ان دونوں کے قتل کی قیمت اس سے طلب کرتا ہے اور  
 دشمنی کے ساتھ طلب کرتا ہے۔ جسے ایک گستاخی پر عمول کیا جاتا ہے اور چنانچہ اسے دربار سے نکال دیتے  
 جانے کے احکام صادر کیے جاتے ہیں۔ گواہ کے ساتھ یہ رعایت روا رکھی جاتی ہے کہ اس کی جان بخش  
 دی جاتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید مناسب نہ ہوگا کہ خورشاہ کا جاہ و جلال اور پندرو نخوت، شیخ علی وجودی  
 کے خلیفہ و غضب اور حکمران خود انداز کا ایک دوسرا رخ ہے، اور یہ دونوں ایک دوسرے کا مکمل کرتے  
 اور ایک دوسرے کا جواب پیش کرتے ہیں حسین کے گستاخانہ فعل کی ایک صریح وجہ یہ ہے کہ ایک مذلتی و بے  
 سے، جو چغتائی خان کو قتل کر کے لوٹا ہے اور مرد دربار اپنے کارنامے کی تشہیر کر رہا ہے، انعام کے طور پر  
 فردوس بریں کی بیکر اسے کا وعدہ کر دیا جاتا ہے، جب کہ حسین کو جو دو داموں کو قتل کر چکا ہے، اس  
 کی مینوشیں معشوقہ زمرہ سے باز دید کے سلسلے میں کوئی امید نہیں دلائی جاتی حسین میں اب تنوع و تحریکات  
 زندگی نے ایک طرح کی بے باکی اور دریدہ دہنی پیدا کر دی ہے اور وہ اس کھلم کھلا نا انصافی کے خلاف  
 دھڑلے سے احتجاج کی آواز بلند کرنے سے نہیں ہچکچاتا، اور اس سے خورشاہ کے اندر اشتعال پیدا  
 ہوتا ہے۔ خورشاہ کے دربار سے حسین کا اخراج ناول کا غلط انحراف ہے۔ اور اس کے بعد جو واقعات  
 وقوع پذیر ہوتے ہیں، ان میں بلقان خاتون کا کردار ایک خاص اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ بلقان خاتون  
 چغتائی خاں کی بیٹی اور مفتوحہ خاں کی بہن ہے اور ان سب کے قتل کے لوگوں سے ہے۔ اس زمانے  
 کے سیاق و سباق میں جس میں یہ ناول پوسٹ ہے، ناماریوں کا دبیر پوری دنیا پر چھایا ہوا تھا  
 اور یہ مذہبی دل جس طرف کا بھی رخ کرتے، ہر شے کو ہتھ دہلا کر دیتے اور بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکتے تھے  
 زمرہ کا ایک اور خط حسین کی معرفت بلقان خاتون کو بھی اسی پر اسرار طریقے سے بھجوا دیا جاتا ہے، جس طرح  
 اس سے پہلے حسین کو بھجوا دیا گیا تھا، جیسا کہ ابھی کہا گیا، چغتائی خاں کو ایک مذلتی اور باطنی کے اہتوں،  
 جس کا نام ویدار ہے، اسی بے رحمی اور سفاکی سے قتل کرایا جاتا ہے، جیسا کہ امام خاتم الدین نیشاپوری اور  
 امام نصر بن احمد کو حسین کے معصوم ہاتھوں اس جرم میں قتل کرایا گیا تھا کہ وہ باطنی فرقے کے خلاف زور و شور



سے وعظ کہہ کر لوگوں کے سامنے ان کے قریب کا پردہ چاک کر رہے تھے۔ اس انتقام کی لگج جو بلخان خانلو کے دل میں اپنے باپ کے ناگہانی قتل کے خلاف بھڑک اٹھی ہے، بالآخر وہ وسیلہ ثابت ہوتی ہے جس کے باطنی ذریعے کا قلع قمع عمل میں لایا جاتا ہے اور اس کے نتیجے کے طور پر فردوس بریں کے طلسم کا شیرازہ یکسر بکھر جاتا ہے۔ بلخان خانلوں اگرچہ ایک جلوہ گزران ثابت ہوتی اور بزرگ نظروں کے سامنے نہیں رہتی، لیکن وہ اپنے من و جمال، توازن اور زیرکی، وقار اور خوش سلیقگی کا ایک گہرا تاثر ڈھنسنے والے کے ذہن پر چھوڑ جاتی ہے اس میں ایک ایسی مہذب دلربائی، ایسی تان بان اور کھوکھاؤ، ایسی خود مضطبی اور بردباری ہے جو اس کردار کو چشم زدن میں بھر پور اور توانا بنا دیتی ہے۔ اپنے بھائی مفتوحاں سے اس کا مکالمہ حسین اور مودے سے اس کی یگانگت اور ان کے سامنے اس کی غولے دل نوازی اور اپنے ہمراہی شہسوار کے ساتھ اس کا تعطف اسے ہر دل عزیز بنانے کے لیے کافی ہیں۔ وہ ٹھٹھی بھروسے کو لے کر قلعہ التوت کا رخ کرتی ہے اور تاناری فوجیں جو اپنے مرکز اور پایہ تخت قرقرم سے مفتوحاں کی سرکردگی میں مزید کمک کے طور پر پہنچ جاتی ہیں؛ اس قلعے پر حملہ آور ہوتی ہیں جو رکن الدین خورشاہ کے قبضہ قدرت میں تھا۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ فردوس بریں جو اسی قلعے سے ملحق ہے، دراصل اسی کی ضاعی قریب کاری اور پیکر آفرینی کا ایک اندازہ جتنا جاگنا شاہکار ہے۔ اس طرح دین و سیاست کی سطح پر رکن الدین خورشاہ اور روحانی سطح پر شیخ الحبیب اور شیخ علی وجودی اس ریاکاری اور اہل فریبی کے لیے بڑے موثر معمول ہیں جس کا دائرہ اثر ڈیڑھ سو سال کی طویل مدت پر پھیلا ہوا ہے۔ حکومت و سیاست اور دین و اخلاق کے ان نام نہاد اور خدائی ٹھیکیداروں نے مل جل کر حصہ دہوا اور مکر و فریب کا ایک بڑا دور رس اور سنت گبر جال تیار کیا تھا جس میں اسلامی دنیا کے لاکھوں کروڑوں سادہ اور ضعیف الافق لوگوں کو مستقل طور پر پھنسانے کا اہتمام کیا جاتا تھا چنانچہ شیخ علی وجودی اور شیخ الحبیب کے بارے میں سچا طور پر کہا گیا ہے:

”ان دونوں نے اپنی گہری سازشوں سے صد ہا امراء و وزراء اور علماء و فضلاء قتل کر ڈالے اور چونکہ اس جنت اور ملا اعلیٰ کی اصلیت کو ابھی طرح جانتے ہیں لہذا ان پر سارا قریب کھلا ہوا ہے اور لوگوں کو جان بوجھ کر گمراہ کرتے ہیں۔۔۔ وادیٰ الیمین نے دنیا کو بہت قریب کیا؛ دین کو جتنا بڑا مضر اس شخص کے ہاتھ سے پہنچا، شاید کبھی کسی کے ہاتھ سے نہ

پہنچا ہوگا: (ص ۱۵۱)

’افشاںے راز‘ اور ’انتقام‘ ناول کے یہ دونوں ابواب ایک دوسرے سے منسلک اور ہم رشتہ ہیں۔ پہلے باب میں فردوس بریں کا مقدمہ کھلتا ہے اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک مصوغی جنت ہے؛ جسے رکن الدین خورشاہ کی مادی تو شکری کے بل بوتے پر تشکیل دیا گیا ہے۔ اس کے جسمانی خدمت خال پر ایک نظر پھر ڈال لینے میں کوئی حرج نہیں ہے:

”اس کے بعد وہ محل کے برآمدے پر کھڑا ہوا اور ہر ایک عمارت اور ایک ایک عین کو غور سے اور آنکھیں بھڑا بھڑا کر دیکھنے لگا۔ ہر چیز وہی اور ویسی ہی تھی؛ جیسی کہ پہلے نظر سے گزری تھی۔ قصروں کے درکار پر اسی طرح جوہرات جڑے تھے۔ ان کی وضع بھی ویسی ہی تھی۔ جنوں کا وہی رنگ اور وہی نقشہ تھا۔ سرسبز اور روشیں بھی اسی طرح رنگ رنگ اور نظر زیب تھیں۔ سونے اور چاندی کے تخت آج بھی اسی پہلی شان سے بچے ہوئے تھے نہریں اسی ستانہ روی سے بہہ رہی تھیں۔ ہاں صرف ایک چیز کی کمی تھی۔ وہ یہ کہ وہ دجدر میں لانے والا گانا نہ تھا۔ سگ جب طیور کی زبان سے وہی ترانہ ’خیر مقدم سن لیا‘ تو اصرار سے بھی شک جاتا رہا۔ وہ اسی پس و پیش میں تھا کہ ایک طائر نے ایک تازہ اور شاداب سیب اپنی چوہچ میں لاکے اس کے سامنے ڈال دیا اور وہ چونک کے بول اٹھا یہ بھی خاص فردوس بریں کی

علامت ہے: (ص ۱۴۰-۱۳۹)

ذہنی اور جذباتی طور پر اس کے پس پشت وہ باطنی اور فدا کی ہیں، جن کا سلسلہ پایان کا حسن بن صباح سے جا کر مل جاتا ہے۔ یہ مصوغی جنت شداد کی تعمیر کردہ جنت سے مشابہ ہے۔ شیخ علی وجودی اور شیخ الحبیب کی طرح، بلکہ ان سے بڑھ کر رکن الدین خورشاہ اس امر کی استطاعت رکھتا ہے کہ خالق و مخلوق، نور و سدری اور اس کے اظلال، اور عالم لاہوت اور عالم ناموس کے درمیان واسطہ اور تعلق پیدا کر دے اور چیدہ چیدہ لوگوں کو ملا راعلیٰ کی سیر کرادے۔ اس ملا راعلیٰ کی حقیقت اور اصلیت میں یقین کو مستحکم اور استوار کرنے کے لیے ایک پیچیدہ اور خوبصورت جال بچھایا گیا ہے۔ فرقہ ناجیہ کے پیرو، جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا گیا، مذہب یا عام طور پر انسانی رویوں کے باطنی پہلوؤں پر زور دے کر معمولی لوگوں کو نہ صرف مذہبی بلکہ اخلاقی احکام اور پابندیوں سے



بھی آزادی اور لاتعلقی دلانے کو جزو ایمان اور کارِ بغیر سمجھتے تھے اور اس کے پس پردہ وہ اپنے فرائض کے سلسلے میں ہر طرح کی سفاکی اور شقاوت کو جائز سمجھتے تھے اور خود ان کے اپنے کردار اور رد عمل کی اساس وہ ریاکاری تھی، جو مذہب کو ایک ٹی محال کے طور پر استمال کرتی تھی اور اسی لیے اخلاقی زہر دیا ان کے لیے چنداں قابل اعتبار نہ تھیں۔ ان کی دلیل تین بنیادوں پر قائم تھی، نبوت اور امامت کے مابین اولان کے نزدیک یہ فرق ہے کہ اول الذکر کھلی ہوئی اور علانیہ تبلیغ پر تکیہ کرتی ہے اور موخر الذکر مخفی تبلیغ پر۔

”ہم اسلمیل بنی جعفر صادق علیہ السلام کی امامت کے مدعی ہیں۔ ہم پر فرض ہے کہ اس کی تبلیغ اور نقابت خفیہ اور باطنی طریقوں سے کریں۔ انوار الہی نے یہ قدیم ہی سے فیصلہ کر دیا ہے، کہ جب تک امامت ظاہر رہتی ہے۔ نقابت و تبلیغ خفیہ ہوتی ہے اور جب امامت مخفی و باطنی ہو جاتی ہے۔ تو نقابت و تبلیغ علانیہ ہونے لگتی ہے۔“ (ص ۹۰)

دوسرے یہ کہ نبوت اپنے متبعین کو علانیہ اور سیرکازانہ اور ذکر اسکتی ہے؛ جب کہ امامت کے مدعی اور پیغام رساں برابر کیا کرتے رہتے ہیں۔ رسالت نے کبھی کسی آدمی بیکر کو اس سر و شبتان میں نہیں بھیجا اور امامت برابر صبح رہی ہے جس کا یہ قطعی نتیجہ ہے

کہ فردوس بریں اور نوزادی پہلے متعلق تھے ادب نمایاں ہیں۔“ (ص ۹۱)

اور تیسرے یہ کہ اول الذکر عبادت و ریاضت کو لازمی قرار دیتی ہے اور موخر الذکر اس سے بے نیازی اور لاتعلقی کو کہیونکہ جب خدا کا جلوہ جس کا حاصل کرنا عبادت کا منہا ئے مقصود ہے، نظر آ جائے تو بھر ظاہری ذرائع اور اعمال پر انحصار چنداں اہمیت نہیں رکھتا:

”چنانچہ کہ ساری عبادتیں مذائے جل و علا کا قرب حاصل کرنے کے لیے ہیں، اور جب وہ قرب حاصل ہو جائے، تو بیکری عبادت کی ضرورت نہیں رہتی۔ ہم نے سنا ہے اور دیکھا بھی ہے کہ جنت میں کوئی شخص عبادت کا سکت نہیں اس کا بھی منشا ہے کہ اس تعزیر انوار عالم بریل کے لیے عبادت کرنے ہیں، اور وہ یہاں ہر ایک کو یوں ہی حاصل ہوتا ہے۔“ (ص ۹۹-۹۸)

یہ ایک بہت ہی لطیف اور پرہیز جیلہ ہے مذہبی احکام کی بجا آوری سے روگردانی اور پہلوئی کرنے کا

قلعہ التہذیب اور بلفظ متین یعنی مضبوط سے مشفق معلوم ہوتا ہے، کوہ البرز کی گھاٹی سے آگے چل کر ایک وسیع مرغزار کی انتہا پر واقع تھا۔ اس کے بارے میں زمر کا یہ بیان قابل توجہ ہے:

”یہ بارغ نڈائیوں اور باطنیوں کے اعتقاد میں توجہ الفردوس اور لامر اعلیٰ کا سروری عشرت کدہ ہے؛ مگر سچ پوچھو تو ان ان التہذیب کے سر با حرم کی قبضیت رکھتا ہے؛“ (ص ۱۵۹)

زمر کو اس میں اس لیے مقید کیا گیا تھا کیونکہ اس مصنوعی جنت کا بھرم قائم رکھنے اور اس کی کشش کو دو چند کرنے کے لیے زمر دجیبی ہوش رہا اور صاف بر دوش حیثیت کا وجود اس میں ضروری تھا اور خود خورشاد اس پر بری طرح دیکھ چکا تھا، اور اسے اپنے نصرف میں لانا چاہتا تھا۔ دیدار کے ہاتھوں چٹائی خان کا قتل و اغتات کی رفتار اور ناول کے عمل کو ایک آخری اور فیصلہ کن موڑ پر لے آئے۔ قلعہ التہذیب تک رسائی حسین کی صحبت میں اور زمر کی ہدایات کے بموجب حاصل کی جاتی ہے؛ اور بلخان خاتون کو اسی طرح کے مخفی، تیرہ و تار اور بے خطر ناک راستوں سے گزرنا پڑتا ہے؛ جن سے حسین اپنی پہلی ہم کے دوران گزرا تھا قلعے کے قریب پہنچ کر ان کی ملاقات زمر سے ہو جاتی ہے، جو ان دونوں کو پوری صورت حال سے تفصیل کے ساتھ آگاہ کر دیتی ہے؛ اور عین اس وقت جب کہ خورشاد اور اس کے ہم راہ اور ہم راہی، نور رمضان المبارک کو عید قائم قیامت کی تعزیرات اور رنگ ریاں منانے میں مصروف نظر آتے ہیں، ہلاک خواں کی سرکردگی میں تا تار یوں کی فوج ظفر موج، بلخان خاتون کی مدد کے لیے آمو جو د ہوتی ہے اور ان سب شہید بازوں اور فتنہ پردازوں کو جو ایک طویل عرصے تک ذہنی اور جسمانی طور پر لوگوں کو فتنہ و فخر میں مبتلا کرتے اور خراب کرتے رہے تھے، پلک بھپکتے میں چٹکیوں میں مسل کر رکھ دیتی ہے۔

ناول کے شروع کے ابواب میں فردوس بریں کا جو قریب کن نقش اجاگر کیا گیا تھا،

اس کا انہدام یعنی DEMOLITION سب سے آخری باب میں سامنے لایا جاتا ہے۔ موت اور تباہی کا یہ منظر جس کی مادی تقسیم یہاں پیش کی گئی ہے، ایک طرح کی ڈرامائی وقعت رکھتا ہے۔ کیوں کہ یہاں چہروں پر ایک مدت کے پڑے ہوئے نقاب بڑی بے دردی کے ساتھ فوج نوح کر علیحدہ کر دیے جاتے ہیں؛ شیخ علی وجودی، شیخ انجب اور کاظم جنونی کو ایک ایک



کر کے موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ اور نہ صرف انہیں بلکہ فرقہ بانہیں باطنیہ اور فرقہ ملاحہ کے جو لوگ بھی یہاں جمع ہیں۔ ان میں سے کم و بیش سب ہی کو موت کا زہر بھرا جام اپنے حلق کے پیچھے اتارنا پڑتا ہے۔ موت کا یہ منظر جس میں لاشیں ہلاکتی اور تلے اکٹھا ہو رہی ہیں، اس طرح سامنے لایا گیا ہے :

"ہاں کو خان اور بڑوں مافوق کے ہمراہی غور شاہ کے محل کے ایک ایک کمرے اور دالان میں گھس گھس کر خوف زدہ عورتوں اور مردوں، بوڑھوں اور بچوں کو لنگن لنگن کر رہے تھے جو تھے اس بڑے میدان میں لائے۔ یہاں پر چند منٹ پہلے عید کا جشن مورا تھا۔ اور جشن و شہرت کے بڑبوش خمرے بلند تھے۔ دوسری طرف سے باہر آگے داؤں کو جونی خاں کے ہمراہیوں نے نہایت ہی بدعوا سی کے ساتھ جھگڑا کے اندر کیا۔ وہ بھی اس میدان میں آ کے مضمون و برہان دو سونوں سے انصاف کی طرح ٹکرائے گئے۔" (ص ۱۷۷)

آخری جملے سے ایک نہایت ہی بے ڈول، وحشت ناک یعنی BIZARRE قسم کا تاثر ابھرتا ہے؛ اور ایسا ہی تاثر جس سے بدن پر چوٹیاں سی رنگتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہیں، ان جملوں میں نظر آتا ہے :

"تھوڑی دیر میں تلے کی نصف سے زیادہ آبادی قتل ہو گئی لاشیں ہر طرف مڑ رہی تھیں۔ وہ ہر طرف سے پھرتی ہوئی آ آ کے بہت سی ایک مقام پر جمع ہو جاتیں اور ایک دوسرے کو اپنے فون میں رنگتیں اور باہر اچھل اچھل کر پستی تھیں۔ مگر قاتلوں کا خیال بھی اس طرف نہ جاتا تھا وہ برابر تلے سے تلے سر دھڑوں کو گرا گرا کر اٹھیں نہ رہتی ہوئی لاشوں کے لودوں کی طرف پھینک رہے تھے۔" (ص ۱۷۹)

لیکن یہ سمیت کا یہ منظر ہمیں کسی قسم کے اخلاقی احتجاج پر نہیں اکساتا۔ شیخ علی وجودی اور شیخ الحب کو حسین مودا اپنے ہاتھ سے قتل کر دیتا ہے کیونکہ ان دونوں نے اس کے چچا اور استاذ امام نجم الدین نیشاپوری کے اور امام نصر بن احمد جیسے عالمان بے بدل اور ائمہ معصومین کے قتل نامہ اور حسین کو ورنایا تھا۔ اول الذکر کے قتل کا جواز زمر کی زبانی اس طرح بیان کیا گیا ہے :

"اس طرح زمانے بھر کو معلوم ہوا ہے کہ مذہب باطنیہ دونوں پر کس قدر گہرا اثر ڈالتا ہے کہ انسان اپنے عزیز و اقارب، استاذ و مرشد تک کی پروا نہیں کرتا۔ نہایت ہی فخر سے ان کا

قتل ایک ساتھ اپنی باتوں کا ثبوت دے سکتا تھا کہ بھتیجے نے چچا کو، شاگرد نے استاد کو، مرید نے مرشد کو جلاتا تھا تو اب کچھ کر قتل کر ڈالے۔" (ص ۱۷۸)

بالفاظ دیگر اس سفاکانہ جرم کا ارتکاب بھی ایک طرح کی منصوبہ بندی پر منحصر تھا۔

ناول کے تیسرے باب 'لاراعلیٰ کا سفر' میں الحب کے حسین کی ملاقات کا نظم جنونی کے ذریعے کرانی جاتی ہے۔ اس ملاقات کے منظر میں ایک طرح کے ڈرامائی تناؤ کو بڑا دخل ہے۔ بہت سے نشیب و فراز طے کر کے اور دشوار گذار گھائیوں کو عبور کر کے کاظم جنونی ایک بڑے غار کے دہانے پر جا کر ٹھہر گیا۔ "اور دور سے جلتا یا: یا شیخ الحب! ظلمت مادی میں ایک تگم چمکا ہے۔ مگر کچھ جواب نہ ملا۔ پھر کاظم جنونی نے پکار کر کہا: ایک آئینے سے پردہ اٹھا۔ جو تجلیات انوار لاہوتی سے منعکس ہونا چاہیے، اب بھی کوئی آواز نہ آئی۔ کاظم جنونی نے پھر پکارا: ایک آئینہ بھی پیکر کا مقید اسرار و شہستان جاننے کے لیے بے صبر ہے! اس تیز صدا پر غار کے اندر سے چٹانوں میں گونجتی اور اندھیرے میں سنسنائی ہوئی آواز آئی۔ مرجا! جوان آملی مرجا! جنت کی ایک عورت دو سال سے تیرے فراق میں بے تاب ہے۔ میں نے اپنی سیر لاہوتی میں ایک طرف اس کو فردوس بریں کے گوشکوں میں روئے اور دوسری طرف تھے راہ طلب میں قدم مارتے دیکھا ہے۔" (ص ۱۷۸)۔ 'جوان آملی' سے مراد حسین اور جنت کی ایک عورت سے مراد زمر ہے۔ یہاں ساری گفتگو لوز کے اسی نسخہ شدہ رمز کی رعایت سے کی گئی ہے، جو اس ناول کا مرکزی استعارہ ہے اور الحب کی چٹانوں میں گونجتی اور اندھیرے میں سنسنائی ہوئی آواز، صرف ایک آواز نہیں ہے بلکہ یہ ایک پراسرار شخصیت کو آشکار کر رہی ہے۔ یہ اشارہ ہے ایک حبیب، دیو پیکر وجود یعنی PRESENCE کا جو فوراً انصاف پر اپنا تسلط قائم کر لیتا ہے اور پھر اپنی شیخ الحب کا حلیہ ایک دوسرے پس منظر میں اس طرح بیان کیا گیا ہے :

"ایک قری الجہ اور نہایت نورانی صورت کا آدمی نظر آیا جو زرنا مرشد پر چڑھے لگا ہوا عجب بے پرواہی اور بے نیازی کی شان سے سمجھا تھا۔ اس کا نورانی چہرہ آئینے کی طرح صاف تھا اور اس وقت چاروں طرف ٹھون اور نیز در دیوار کے شیشوں کی منو پڑنے سے آفتاب کے مثل چمک رہا تھا اور سفیدی و اوجھل قیاس کی جہاں آفتاب کی کرنوں کا دھوکہ دیتی تھی۔" (ص ۱۷۹)



یہاں 'نور' نوزانی آفتاب کی مثل چمکتا، اور آفتاب کی کرنوں کا دھوکہ دینا، یہ سب مطابقت رکھتے ہیں، 'الحب' کے لقب 'طور سنی' میں لفظ 'طور' سے۔ اس سیاق و سباق میں ان 'طور سنی' کا انجام کتنا عبرت خیز نظر آتا ہے۔ کاظم جنونی کا مفاہک کرنے کے بعد حسین الحب کی طرف متوجہ ہوا۔

"حسین نے اس مجمع کے اندر ہاتھ ڈال کر باہر اسے کھینچا۔ اور کہا: آج تو میں نے وہ ستر ہزار حجاب خود ہی چاک کر ڈالے اور طور سنی کا بے نقاب دیکھ دیا ہوں۔۔۔ حسین نے اس کے منہ پر صھوک دیا اور کہا: یا تو وہ کشف تھا، کہ بغیر اس کے میری صورت دیکھنا بائیسویں آواز سننے، تو نے کہا تھا: اسے تو جو ان آملی، مرحبا! یا آج مجھے دیکھ کر مہربانی پہچان سکتا۔ تیری سب سازشیں کھل گئیں، اور معلوم ہو گیا کہ تو کتنا بڑا نکار و بد معاشر ہے۔" (ص ۱۸۰)

اور وہ بالآخر موت کے تیز میں جھونک دیا جاتا ہے۔

اسی رستاخیز میں حسین کی مٹھ بیٹھ شیخ علی وجودی سے ہوتی ہے۔ ان کے درمیان یہ مکالمہ قابل غور ہے:

علی وجودی: اور حسین یہ فتنہ کیوں کر پایا ہوا، یقین ہے کہ تجھے معلوم ہو گا، اس لیے کہ

تیرے کہنے سے تاناریوں نے میری جان چھوڑی

حسین: آپ کو پوچھنے کی کیا ضرورت ہے؟ آپ کو تو ہر امر ایک ادنیٰ توجہ قلبی سے معلوم ہو جاتا ہے۔

علی وجودی: اتنا جاننے پر بھی تو عالم ارواح کے رموز سے آگاہ تھا۔ جن لوگوں کو ان رموز میں کمال حاصل ہوتا ہے، انھیں کو کبھی اپنی خبر نہیں رہتی۔ (ص ۱۸۳)

اس مکالمے میں محسوس کا فکر ہمارے حافظے کو نادل کے دوسرے باب کی طرف پلٹ دیتا ہے، جہاں شیخ علی وجودی نے کہا تھا:

"وَلَا تَحْجَسُّوا" ان رموز کے سمجھنے پر ناچاہیے اگر تعاقب ہے تو کبھی خود

ہی سارا راز کھل جائے گا۔ اب حرف سوال تیرے منہ سے نکل گیا، لے جائے رہا ہوں۔

جو لوگ خدا کے اذکارِ الہی سے روکیں ان کے اپنے دل پر کرتے ہیں۔ ان کی آنکھوں سے

حجاب کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور جہاں جہاں وہ انوار اپنی کرنیں ڈالتا ہے وہاں ان کی آنکھوں کی شامیں بھی پہنچ جاتی ہیں! (ص ۳۳)

ان جلوں میں ایک طرح کے ڈرامائی طنز (DRAMATIC IRONY) کی کارفرمائی ملتی ہے، جس کا احساس اس وقت نہیں ہوتا، جب یہ جملے شیخ علی وجودی کے نام سے ادا کرائے گئے ہیں، لیکن اگر ان جلوں (ص ۳۳) کو ان جلوں (ص ۱۸۳) سے مراد ادا کر کے پڑھا جائے، تو اس سے صاف ظاہر ہو جائیگا کہ شیخ علی وجودی جس انداز میں وہ سردوں کو گرفتار کرنے کے درپے رہتا ہے! وہ خود اسی کا اسیر ہو جاتا ہے اور اصلیت اس پر اس وقت کھلتی ہے، جب اس کا کوئی مددگار نہیں۔ وہ بھی گرہ آنا اور حسین کی منت و دعاہت کرنا ہے کہ اس کی جان بخشی کر دی جائے مگر ایک پیش نہیں جاتی۔ اس کے قتل کے سلسلے میں یہ جملے اپنے اندر بڑی معنویت رکھتے ہیں:

در حقیقت علی وجودی کی موت بہت بڑی موت تھی۔ اس وقت تمام گناہ عربِ حرم کی

جس کے مورقوں کا جو بہنیں کراس کی آنکھوں کے سامنے کھڑے تھے وہ تمام با مقصود رہنما

کو دیکھ رہا تھا، جو خیر رکھا تھا، اسے ڈر اور دھمکے رہی تھیں، اس نے ان تمام چیزوں سے

گھبر کر آنکھیں بند کر لیں، اور حسین نے کہا: خدا کے لیے مجھے چھوڑ دے، اور میری بے بسی

برہم رکھنا۔ (ص ۱۸۵)

یہ ایک بہت ہی جیسا کہ تم کا فربہ خیال یعنی HALLUCINATION ہے جس سے جسم کے روگئے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور ایسا لگتا ہے کہ ان تمام تمام سیدہ اور آذنت زدہ انسانوں کی روحیں جو اس کے ظلم و جور اور تشدد اور بربریت کا نشانہ بنے تھیں، بیک وقت اس کی شقی قلبی پر شہادت دے رہی ہیں۔ شیخ علی وجودی اور شیخ البیک سارا روحانی جلال اور نفوت و تکبر چشمِ زدن میں خاک میں مل جاتا ہے۔ اور یہ جلال اور نفوت ان کی مٹا رہی اور دروغ باقی کی پروہ پوشی کرتی رہی تھیں، اسی طرح فرمایا: رواۃ الموت رکن الدین خورشید بھی ہلاک خواں کے دستِ قضا میں پڑ کر برباد ہو جاتا ہے۔ اسے قتل نہیں کیا جاتا، بلکہ ترکستان کے کسی گنہگار کے دروازہ پر بٹھا دیا جاتا ہے، شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ شیخ علی وجودی اور شیخ الحب نے لوگوں کے دلوں میں گھس کر دین و اخلاق کے نام پر جتنا نقصان پہنچایا تھا، ان خورشید نے نہیں پہنچایا۔ ایک مزید وجہ شاید یہ ہو



کہ جب اس کے درباری حسین کے گستاخانہ خطے سن کر پھر بڑے تھے اور اے قتل کردہ بنے پر تلے ہوئے تھے، تو اسی فورشاہ نے حسین کی طرف دیکھ کر کہا تھا:

”اس گستاخی اور بدتمیزی کی سزا میں تم سے کہا جاتا ہے کہ فوراً قتل سے باہر نکل جاؤ۔ اور تم ہرگز اس کے مجاز نہیں کو فرو دس بریں کی پاک زمین تمہارے قدم سے لپاؤں گی۔ تمہاری سزا قتل فنی، چند ایسے سبب ہیں جن کی وجہ سے تمہارے قتل کو مناسب نہیں خیال کرنا“ (ص ۱۰۸)

البتہ ایک ایک کر کے سارے خدائی اور باطنی خاک و خون میں منحصر نظر آتے ہیں اور دوسارے دلکش و دغریب مناظر، جو فطرت کے بے پایاں حسن اور انسانی لطافت کی ہر بندی کی آمیزش سے ایک انبساط پیدا کرتے تھے، اور قیش و بے فکری کے جلا سبب دیکھتے دیکھتے نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں اور اگر گرد کی تمام اشیاء، ان کی آن میں تو وہ خاک بن کر رہ جاتی ہیں:

”اور یہاں یہ کہ جب قلم آدمیوں سے خالی ہو گیا تو نماناری لٹیرے دولت کو ٹٹے، معلوم کو کھودنے اور آگ لگانے میں مشغول ہو گئے، محل اور بہشت میں ہر جگہ آگ لگ دی گئی۔ وہ قضا اور کوششیں کھوکھلے زمین کے برابر کر دی گئیں اور باغ اور محل جو بہشت بنے ہوئے تھے، اور بہشت ہی بچے جاتے تھے، محض مٹی اور اینٹوں کے ڈھیر رہ گئے اور تاباریوں نے انھیں آٹا بنانا ایسا کر دیا کہ نہ کوئی رہنے والا تھا، اور نہ رونے والا“ (ص ۱۰۸)

ذہب و اخلاق کو ریاکاری اور انتفاع کے لیے استعمال کرتے کا اس سے بڑھ کر منطقی، حسرت ناک اور عبرت انگیز انجام کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا تھا۔ زمرہ کا رد عمل اس کے برخلاف ایک ناخبر بکار اور الزمہ و دشمنہ کا رد عمل ہے۔ جسے معصومیت کے اس دائرے سے نکل کر تجربے کی دنیا کی طرف قدم بڑھانا ”تم خوش ہو تو جس کا دل خدا نے بھرا دیا ہے۔ ایسا دھشت ناک منظر دیکھنا بھی میرے خیال میں بھی دیکھنا تھا۔ میں ایسی حالتوں کے دیکھنے کی مادی نہیں ہوں؟“ (ص ۱۰۸)

یہ انہدام، بہر حال ایک فن کارانہ طریقے سے مسئلہ لایا گیا ہے۔ اس ناول کی فضا ایک پرچھائیں کی دنیا - SNA - DOW WORLD کی سی ہے، جو محسوس اور مادی کائنات اور فطرت کے مابین ایک غیر متزلزل یعنی UNSTABLE توازن رکھتی ہے اور ہمارے رد عمل کو بڑی حد تک غیر متعین بناتی ہے۔

## اُمراؤ جان آدا

مرزا ہادی رسوا کے معذور ناول اُمراؤ جان آدا کی خارجی شکل میں فنی ہیئت پرانے طرز کی نظر آتی ہے۔ اس کا آغاز ناول نگار یعنی داستان گو NARRATOR کے کمرے پر ترتیب وار ایک مشاعرے سے ہوتا ہے جس میں ناول کی ہیروئن اُمراؤ جان آدا کو، جو قریب ہی رہتی ہے اور شعور و سخن کا رچا ہوا اور کرمچا ہوا ذوق رکھتی ہے، شرکت کی دعوت دی جاتی ہے۔ اس کے گھر کی کوئی کھڑکی یا دروازہ باہر کی طرف نہیں کھلتا تھا۔ آنے جانے کا راستہ اندر کی طرف سے تھا اور کمروں میں عام طور پر پردے پڑے رہتے تھے۔ اس تفصیل کا مقصد اس کی عزت گزینی اور لینے دینے کے انداز کو نمایاں کرنا ہے۔ مشاعرے میں شرکت کی دعوت اس امر کا اشارہ ہے کہ اُمراؤ جان آدا خود شعر گوئی ہے اور سخن شناسی میں بھی اسے درک حاصل ہے۔ مشاعرے کو ترتیب دینے کا منشا ماحول کے خدو خال کو ابھارنا بھی ہے اور اُمراؤ جان سے پڑھنے والوں کو متعارف کرانا بھی۔ آغا ز کا رہی ہیں اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اوّل تو شعر و شاعری سے دلچسپی اور اس کی طرف رغبت اور میلان ہماری گھٹی میں پڑا ہوا ہے اور اس لیے ناول کی سافٹ اور عمل کی پیش رفت کو اس سے جدا نہیں کیا جاسکتا، اور دوسرے یہ کہ جس بازاری عورت کی سرگزشت اس ناول کے ذریعے ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے، وہ محض جسم کا کاروبار ہی نہیں کرتی، بلکہ وہ ایک باشعور عورت ہے، اس کا ذہن برق آسا، حاضر جوابی اس کی طبیعت کا خاصہ اور شاعری اور موسیقی سے اس کے مزاج کو گہرا رنگ دے رہا ہے اور ان دونوں فنون سے واقفیت اور ان میں مہارت نامہ کا حصول اس زمانے کے ماحول میں ثقافت کی جان و جوار سمجھے جاتے تھے۔ مشاعرے کے انعقاد کے سلسلے میں ہلکا واسطہ مختلف النوع افراد سے بڑھتا ہے، جن میں اکثر بنام میں ادراپی کو کی مشافقت بجز اس کے نہیں رکھتے کہ وہ اس خاص تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں، جو ناول کے پس منظر میں برابر موجود رہتی ہے



اس تعارف کا جواز دراصل مرد و ادبی قدروں کو روشنی میں لانا ہے اور مشاعروں میں باہوم داوستائیں پیش کرنے کا جو طبی طریقہ اس وقت برتا جاتا تھا اسے قاری کے ذہن میں تازہ کرنا ہے۔ یہ تہذیب ذوال یا فتنہ یعنی DECADENT ہے اور اس روان کو جو شاید آج بھی کچھ زیادہ بدلا نہیں ہے، نمایاں کرنے میں ایک پہلو طنز کا چھپا ہوا ہے جسے بین السطور محسوس کیا جاسکتا ہے:

خاں صاحب : واقعی مرزا صاحب کیا بات کہی ہے۔

اجاب : غزل از مطلع تا مقطع ایک رنگ ہے۔

آغا صاحب : نسبت الفاظ تو ملاحظہ ہو۔

پنڈت صاحب : کیا درافتائی کی ہے۔

رتوا : کیا اچھا کنایہ ہے یعنی شب چادر ہم لا جواب شعر ہے۔

یہ شاعری کے لفظیاتی نظام پر روشنی ڈالتا نہیں ہے بلکہ معنی فقرہ طرازی اور تعبیات سے کام لینے کا گروہ ہے، جو ہمیں کوئی عرفان نہیں بخشتا۔ اسی طرح خاتم کی نوچیوں کے لیے موسیقی کی تعلیم کا جو طریقہ رائج تھا اور خود خاتم اور استاد صاحبان اس فن کی باریکیوں اور اسرار و رموز سے جس حد تک لگائی رکھتے تھے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کی روایت بھی تہذیب و شائستگی کے اکتساب کا ایک اہم جز و تصور کی جاتی تھی۔ اس تہذیب کے فوراً بعد یعنی مشاعرے کے اختتام پر (اور یہ تہذیب غریب اس لیے معلوم ہوتی ہے کہ یہ ناول پر ادب سے عائد کی گئی ہے) ناول کی ہیروئن اپنے ماضی کی سرگزشت ایک یادداشت کی صورت میں پیش کرتی ہے، جو پہلے سے قلب بند کی جا چکی ہے۔ یہ تکنیک کسی حد تک اسی طرح کی ہے۔ جیسے ناول نویسی کے ابتدائی دور میں انگریزی زبان میں ناول کے عمل کو خطوط کی شکل میں سامنے لایا جاتا تھا۔ گویا یہ عمل فخر بہ لمحہ زندگی کی موجودہ رفتار کے ساتھ نہیں چل رہا ہے۔ بلکہ اس کی حرکت اور بہاؤ کو اسیر کر لیا گیا ہے۔ امر اوجان اس یادداشت کو ماضی کے آئینے میں جز کر دہراتی ہے اور بیچ بیچ میں مصنف خود ہیروئن کو کہیں کہیں ڈوکتے اور اس سے استفسار کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر اس ٹوکنے میں مکالمے کی نوک جو نوک گفتگو کے لین دین کا انداز اور لہجے کا زبردہم ایک طرح سے تلافی کرتا ہے اس امر کی غامی کی کہ پہلے سے قلب بند کردہ سرگزشت میں تسلسل کا مفقوشال ہو جاتا ہے۔ ناول کا بیشتر حصہ ایک طرح کی یاد آوری یعنی REMINISCING کے

عمل کو محیط ہے۔ یہ ایک دستاویز کی شکل بھی رکھتا ہے اور مکالمے کے عفرے بھی یکسر غالی نہیں ہے۔ ناول میں بیشتر واقعہ مکالمہ کا ہیضہ استعمال کیا گیا ہے۔ مزید برآں اس کا اختتام ایک طویل تبصرے پر مشتمل ہے۔ (صفحات ۲۵۹ تا ۳۱۳) جس میں ہیروئن اپنے حالات گزشتہ اور واقعات پارینہ کے منشر اجزاء کو سمیٹ کر ان پر ایک فیصلہ کن نظر ڈالتی ہے۔ بعض اخلاقی مضامین اور تعبیات سے اپنے سروکار کو ظاہر کرتی ہے اور اپنا حتمی محاکمہ بھی سناتی ہے۔ یہ سب ناول کے ڈھانچے کے کوئی عضوی علاقہ نہیں رکھتا اور اوپر سے لاد لایا گیا ہے اسی طرح ناول کے عمل کے دوران جسے ایک داستان کی شکل میں پیش کیا گیا ہے جگہ جگہ مفرد اشعار اور پوری پوری غزلوں کو اس میں کھپایا گیا ہے جس کی وجہ سے ناول میں ایک طرح کے شعوری التزام و انفرام اور ایک نوع کی ترصیح کا پتہ چلتا ہے اور یہ راز بھی کھلتا ہے کہ اس خاص دور میں جس کی اس ناول میں نقش گری کی گئی ہے اور ہمارے ثقافتی مزاج اور خیر میں شاعری کا کس درجہ عمل دخل رہا ہے۔ مختصر طور سے یہ کہا جاسکتا ہے اور یہ کہنا شاید کچھ ایسا غلط بھی نہ ہو کہ یہ ایک بہت ہی ادبی قسم کا ناول ہے اور اس پر خاصی کاوش کی گئی ہے۔

اس ایک مین خانی سے قطع نظر، جو اس ناول کے ڈھانچے میں پیش از پیش کھسکتی ہے اور اس کے باوصف کہ اس پر ناول نگار کی موجودگی از اول تا آخر مستولی رہتی ہے، اس کے فارم میں ایک جدت بھی ہے اور وہ یہ کہ یہ ایک آئینہ ہے جس میں ایک فرد و احد یعنی امر اوجان آدا کا کردار ای نہیں (باوجودیکہ کہ وہ پورے عمل کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں رکھتی ہے اور خود ہی اس کا آغاز، وسط اور نقطہ انجام ہے) بلکہ ایک پوری تہذیب کے نقوش صاف جھلکتے ہیں اور اس میں ہم اس کے بیشتر عشق و گری اور جسم فروشی کی وجہ سے اس سے نفرت کرنے پر آمادہ نہیں ہو جاتے بلکہ اپنے اندرون سے ہمدردی کا ایک سونا اہل ہوا محسوس کرتے ہیں اور اس سماجی اور معاشرتی منظر کے علل و اسباب پر غور و تامل کرنے کی طرف مائل نظر آنے لگتے ہیں جس نے اسے جنم دیا ہے۔ داستان کی ہیروئن اور اس کی دنیا دراصل ایک کائنات اصغر یعنی MICROCOSM ہے جس پر ہم پورے معاشرے اور تہذیب کو قیاس کر سکتے ہیں۔ کیا اس طرح کی تذیل و تحقیر عورت کا دائمی مقدر ہے جس سے اسے مضر نہیں؟ یہ سوال مطالعے کے دوران بار بار سر اٹھاتا ہے۔ اس ناول میں سستی خیز حالات کا بھی خاصا عمل دخل نظر آتا ہے، جیسے شروع ہی میں امر اوجان کا دل اور عاں کے ہاتھوں اغوا کیا جانا، سلطان صاحب کا



خاتم کے بالا خانے پر ایک خالص صاحب کو ملنے لگا گھٹل کرنا فیض علی کی صحبت میں اُمراؤ جان کی گامی پڑا کوئی کا حلقہ فیض علی اور اس کے ساتھیوں کی ان سے گھسان کی لڑائی، سلطان صاحب کی حویلی پر شب خون پرانے دشمنوں کا بات بات پر جنگے بدل پر آمادہ ہو جانا تلواروں کا طیش میں آکر مبانوں سے باہر نکال لینا، زنانِ بزاری میں کسی کا سیلے ٹھیلے میں سے اٹھو الینا وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب ایک طرح سے ان گڑھ عمل کی مثالیں ہیں اور اقبل تہذیب برتاؤ کی عکاسی کرتی ہیں۔ اور ان سے ایک طرح کے سیلو ڈرائے کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ان مقامات پر قاری سانس روکے اس امر کا منتظر رہتا ہے کہ یہ دارو گریب ختم ہو اور جو گریہیں اور عقدے علی کی رفتار اور تسلسل میں بڑھ گئے ہیں، وہ کب اور کیسے سلجھیں۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول میں بہت سے آئیئے بڑے ہوئے ہیں جن کے توسط سے طرح طرح کے مواقع اور کرداروں کے باہمی تعامل کا انعکاس سامنے لایا گیا ہے اور ان منتشر جلوں میں ایک پوری تہذیب کے جواب نظروں سے اوجھل ہو چکی ہے، متنوع اور رنگارنگ نقوش ابھارے گئے ہیں۔ اس ناول کی ایک اہم خصوصیت جس کا ذکر بعد میں کیا جائے گا، عدم تسلسل یعنی DISCONTINUITY کے عنصر کو کام میں لانا ہے اور یہ خاصا جدید طریق کار معلوم ہوتا ہے۔ اُمراؤ جان ایک سادہ سی مصوم اور خوش شکل لڑکی ہے، جو ایک انتقامی جذبے کا شکار بنائی جاتی ہے اور دلاور خاں جیسے مجرم کے ہاتھوں میں اتفاقاً پڑ جاتی اور اغوا کر لی جاتی ہے۔ اس کی منگنی ہو چکی ہے۔ انتقامی جذبے کی تحریک اس طرح سے ہوتی ہے کہ اس کے باپ نے جو جہدار تھے، دلاور خاں کے خلاف جو کسی جرم میں صریح طور پر ملوث تھا، شہادت دی تھی۔ جس کے نتیجے کے طور پر وہ اپنے جرم کی پاداش میں سزا بھگت چکا تھا۔ اب اس کے ذہن پر انتقام کا بھوت سوار تھا اور اُمراؤ جان کے باپ نے اپنی صاف گوئی اور دیانت داری کے بدلے گویا خود ہی اپنی بیٹی کے حق میں کاٹے ہوئے تھے۔ اُمراؤ جان آوا اپنا علی اس طرح بیان کرتی ہے:

”کھلتی ہوئی چوٹی رنگت تھی.... اتنا کسی قدر اُدھ تھا۔ آنکھیں بڑی بڑی تھیں۔ چہچہے کے بھولے بھولے گال تھے۔ ناک اگرچہ سوتلا نہ تھی، مگر بچی اور ہو چھری بھی نہ تھی۔ وہیل ڈول بھی سین کے مطابق اچھا تھا.... پاؤں میں لال لکھن کا پائتار، چھوٹے چوٹے پانچوں کاٹوں کا نیند، نیوٹوں کی کرتی، منسریب کی اوڑھنی، ہاتھوں میں چاندی کی تین تین چوڑیاں، گلے میں طوق، ناک میں مونے

کی تختی... یہاں بھی تانہ تانہ بچھے تھے۔ ان میں صرف نیلے ڈورے پڑے تھے۔ مونے کی بالیاں بنے کو گئی تھیں۔ (ص ۴۰)

اس یاد آوری کے عمل میں جگہ جگہ ایک نزع کا احساس تھا، خرم بھی جھلکتا ہے۔ دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا کیے جانے کے بعد اور اس کے ہمدوم و ہمراز پیر بخش کے مشورے سے اُمراؤ جان آوا بازار حسن میں، جس کی رو بہ رواں خاتم جان میں، صرف سوا سوروپے کے عوض فروخت کر دی جاتی ہے اور اس کے بالا خانے پر دوسری نوجیوں کے پہلو پہلو، جو اس کی جانب آرائش میں، عشوہ گری اور دل ربائی کے سارے گڑ سکھائے جانے کے لیے زیر تربیت آجاتی ہے۔ یہاں ایک پوری محفل سجی ہوئی ہے۔ خاتم کا تعارف اس طرح کر لیا گیا ہے:

”خاتم صاحب کو آپ نے دیکھا ہو گا۔ اس زمانے میں ان کا سن قریب پچاس برس کے تھا۔ کیا نا انداز بڑھیا تھی۔ رنگ تو سافلا تھا، مگر ایسی بھاری بھر کم جامہ زیب عورت دیکھی نہ تھی۔ بالوں کے آگے کی ٹیس بالکل سفید تھیں۔ ان کے چہرے پر بھلی معلوم ہوتی تھیں، جمل کا ڈنڈا کیسا باریک چٹنا ہو کر کشیدہ و بایہ۔ اور بے شروع کا بالیجا مڑے بڑے پانچنے، ہاتھوں میں مونے مونے مونے کے کرے، کٹائیوں میں پھنسے ہوئے اکاؤں میں سادہ دو انتیاں لاکھ لاکھ بناؤ دیتی۔... پینگری سے لگی ہوئی قالین پر بیٹھی ہیں۔ کنول روشن ہے، بڑا سافٹھی پاندان آگے کھلا ہوا رکھا ہے۔ بیچوان پی رہی ہیں، سامنے ایک سانولی سی لڑکی بہم اشجان ناچ رہی ہے۔“ (ص ۴۱-۴۲)

خاتم بڑی جہاں دیدہ عورت ہے اور جوانی اترنے پر بھی بڑے ٹھسے کے ساتھ رہتی ہے۔ اُمراؤ جان کے ساتھ ایک اور کم عمر لڑکی رام دی بھی تھی، جسے دلاور خاں کہیں سے اکھٹا لایا تھا اور اسے بھی اس نے اُمراؤ جان کے ساتھ کئی دن ایسی کال کوٹھری میں رکھا تھا، جس میں دن کے احوالے پر بھی تاریکی کا غلبہ رہتا تھا۔ اسی کے بارے میں اُمراؤ جان نے کہا تھا: ”بے چاری کیسی چکو چکو رہتی تھی، اور اسے ایک بیگم صاحب نے اپنے لڑکے کا دل بہلانے کے لیے ڈکٹور روپے میں خرید لیا تھا۔ اُمراؤ جان کی ایک عرصہ گزر جانے کے بعد جب اس سے دوبارہ ملاقات ہوتی ہے تو اس کا حلیہ اس طرح بیان کیا گیا ہے:



”سرخ و سفید رنگت، اونچا ماتھا، کھنٹی ہوئی جھون، بڑی بڑی آنکھیں گلاب کی پتیاں لچھو کی ناک، چھوٹا سا باز، پتلے پتلے نازک ہونٹ، نشتے بھر میں کوئی چیز ایسی زہنی، جس سے ہنر میرے خیال میں آسکتی ہو اُس پر ایسا کتنا سب اور ابھرا پن کس قدر خوشنما تھا۔۔۔ لباس اور زیور بھی اسی عورت کے لائق تھا، ہمیں یسٹری ٹو پیکڈ کنڈھوں سے ڈھلکا ہوا کچلی کا شلو کہہنا چھنا سرخ جگرٹ کا پانچا کہ کٹوں میں صرف باقوت کے آدینے ناک میں میرے کی کیل، گلے میں سونے کا سادہ طوق، ہاتھوں میں سونے کے شرنیں، بازوؤں پر لورتن، پاؤں میں سونے کی ہینزیاں، چہرے کی خوبصورتی لباس کی سادگی اور زبور کی مناسبت۔ یہ سب چیزیں میری آنکھوں کے سامنے تھیں“ (ص ۱۷۱)۔

گویا رام دہی کی صحبت ایک ایسا برگ گل تھی جس پر طلوع صبح کی آمد نے شبنم کا موتی رکھ دیا ہو اور جس پر نظر نہ ٹھہرتی ہو۔

یہاں امراد جان کے علاوہ خانم جان کی اکلوتی بیٹی ہمسالہ جان ہیں، خورشید جان ہیں، امیر جان ہیں، بیگا جان ہیں، چلبلا اور ندیدہ گوہر مرزا ہے اور گدہ سے بدن کی سانولی ادھیڑ عمر کی عورت ہوا حسینی ہیں۔ جسے خانم جان کا نفس نا طاقہ اگر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ خانم اور ہوا حسینی ایک طرح سے ناکام ہیں۔ ان کی عمریں ڈھل چکی ہیں اور اب وہ زندگی کے خزاں کے دُور میں داخل ہیں اور ہر منہ بادی وہ نظروں میں کھینچنے والی نہیں، لیکن عشق و عاشقی کے پھلنے پھولنے سے پوری طرح واقف اور اپنے پرانے وفادار عاشق اور چاہنے والے رکھتی ہیں۔ ان دونوں میں یہ فرق ضرور ہے کہ جہاں خانم تلخ کادوباری ذہنیت کی مالک ہے اور مٹی کرانے میں بڑی ہوشیار، محتاط اور بے مروت، ہوا حسینی کے خارجی لبادے کے اندر حقیقی عورت چھپی ہوئی ہے اور یا بھی مری نہیں ہے۔ چنانچہ شروع ہی میں جب امراد جان خانم کے کادوبار کی بھول بھلیاں میں داخل ہوتی ہے اور امیرن کی بجائے اسے امراد جان کا نام دیا جاتا ہے، تو ہوا حسینی کے ان الفاظ سے:

”حسینی۔۔۔ کیا تجھے امراد کے نام پڑے ہوں، جب بوی کہیں گے امراد، تم کہنی دے“ (ص ۱۷۲)۔

ایسا دلدار، ایسی ممتا، ایسی اپنایت اور نرم روی ٹپک رہی ہے، جو کسی عورت کے دل سے چھوٹ سکتی ہے اس کے کچھ ہی وقفے کے بعد امراد جان کی یادداشت کے یہ پتلے قابلِ غور ہیں:

”اتج رات کو میں نے ماں باپ کو خواب میں دیکھا۔ جیسے ابانو کڑی پر سے اُٹے ہیں، پٹھائی کا دونا ہاتھ میں ہے۔ چھوٹا بھائی سامنے کھیل رہا ہے، اماں باورچی خانے میں، اتنے میں آبا کو جو دیکھا، دوڑ کے پٹ گئی۔۔۔ خواب میں اتنا روئی کہ بچکیاں بندھ گئیں، ہوا حسینی نے ہر شب بار کیا، آنکھ جو کھلی کیا دیکھتی ہوں، سو وہ گھر ہے، سو وہ والا ہے، اماں ہیں، ہوا حسینی کی گود میں پڑی دور ہی ہوں۔ ہوا حسینی آنسو پونچھ رہی ہیں، چوڑا روشن تھا، میں نے دیکھا کہ ہوا حسینی کے آنسو جاری تھے“ (ص ۱۷۳)۔

دونوں کا کام اس دھندے کو بہم طور چلاتے رہنا ہے جس پر ان کی گزراوقات کا بھی انحصار ہے اور جوان کی ذات کا بھی ایک ناقابلِ تسخیر حصہ بن چکا ہے۔ فی الحقیقت جسم کا یہ کاروبار منسلک ہے ایک ایسے معاشرے کی تنظیم سے جہاں عورت کی حیثیت اس سے زیادہ نہیں کہ اسے سونے کی مہروں کے بدلے جہاں اور جس وقت دل چاہے، خرید جاسکتا ہے اور اس سے اپنی خواہشات کو اُسودہ کرنے کا کام لیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اس نگار خانے میں جتنے بھی مرد و عورت آتے رہتے ہیں اور جن سے میں متعارف کرا گیا ہے، وہ سب اسی قماش کے لوگ ہیں، جو محبت نہیں بلکہ جنسی تلافی کے مارے ہوئے ہیں، جو بلا شرکت غیرے وسیع جائیدادوں پر قابض ہیں اور جن کی زندگی کا واحد مقصد اور محبوب ترین مشغلہ عورتوں کے جنسی صمن سے جسے وہ درہم و دینار کے عوض ہر وقت بچھا کر کرنے کے لیے آمادہ اور تیار رہتی ہیں، لذت باب ہونے کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ سب جگڑے ہوئے رئیس، لڑا ب اور لڑا ب زادے ہیں، جو جاگیردار طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس کے دیرانخطاط کی ساری قدریں ان کے آداب زندگی کی تشکیل کرتی اور انہیں متعین کرتی ہیں۔ ان کے سامنے محبت کا سراپ ہے، اور یہ سب ایک ایسی کشتی میں سوار ہیں، جو ابھی منہ بھار میں پھنسنے ہی والی ہے۔ چنانچہ اس سیاق و سباق میں مٹی کی جو رسم ادا کی جاتی ہے اس کا منہوم بھی یہی ہے کہ اس قسم کی نازنینان صمن برے کوارے بدن کو پہلی مرتبہ چھوئے اور اس طرح اپنے کام و دہن کی سیرابی کا استحقاق صرف اسی کو پہنچتا ہے، جو پہلے خانم کو ایک خطیر قہر مند کرے۔ اس پورے معاشرے میں عورت کی تذلیل و تحقیک کی جو مروت ابھر کر سامنے آتی ہے وہ خامی شرمناک اور عبرت انگیز ہے، کیونکہ خانم کی فوجیوں میں سے جس کی کو کوئی امیر و کبیر اور صاحبِ ثروت اپنی عورتوں کو رانی کے لیے چننا ہے، اس کے حق تصرف کو متین کرنے کا بہانہ صرف اس کی دولت ہے۔ اس طمسائی شمن کو بنانے سوار نے اور چار چاند لگانے میں



تین عناصر بیش از پیش مدہ ہوتے ہیں۔ اول لباس زیور اور نگہا پٹار کے جملہ ساز و سامان، دوسرے فن موسیقی اور رقص میں کمال اور اختصا صیت کا حصول (امراؤ جان آدا ان دونوں فنون میں طاق ہے) اور تیسرے گفتگو اور نشست و برخاست کے اطوار و آداب میں سلیقہ، ہنرمندی اور دلآویزی و دلربائی کی آمیزش۔ یہ الفاظ دیگر یہاں عشق و محبت ایک سراب کی مانند ہے اور عشوہ و ناز و ادا اس العباس کو قائم رکھنے کے موثر ترین ذرائع ہیں جیسا کہ کہا گیا اس ناول میں مرزا سوا کا مقصد محض امراؤ جان آدا کے ایسے کو بے نقاب کرنا ہی نہیں ہے بلکہ ایک ایسی معاشرت کا عکس اتارنا بھی ہے جو انتشار و اضمحلال کے دہانے پر کھڑی ہے۔ امراؤ جان آدا نے خود اس امر کی صراحت کی ہے (ناول کے تقریباً آخر میں) کہ:

”اگر دلاور خاں اپنے جذبہ انتقام کی شکنیں کے در پہ نہ ہوتا، اور وہ اپنے گھر سے باہر نکلتی اور ان تمام آفاتِ ارضی و سماوی کو شکار نہ بنی، جن سے اسے سابقہ بڑا خوشامد اس کا بد انجام دہوتا، اس کے ساتھ ہی یہ خیال آیا کہ اس باب میں محنت و اتفاق کو بہت کچھ دخل ہوتا ہے۔ میری خرابی کا سبب وہی دلاور خاں کی شرارت تھی نہ وہ مجھے اٹھا لانا اور نہ اتفاق سے خانہ کے باغ فرشتہ ہوئی۔ نہ میرا یہ لکھا ہوا ہوتا، نہ امر کی ٹرائی میں اب مجھے کوئی شرم نہیں رہا۔“ (ص ۶۴۱)

خاتم کے ہاں بیچ کر یا اس کے ہاتھوں پر کر امراؤ جان کو پہلی بار جسم فروشی کے کاروبار کے آثار چڑھاؤ اور بیچ و خم کا اندازہ ہوا۔ مرزا سوا نے اس ماحول کا جو نقشہ کھینچا ہے، وہ مشاہدے کی صحت اور جزئیات نگاری کے لحاظ سے بیانیہ کے فن پران کی قدرت کی دلیل بھی ہے، اور اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ یہ بیٹور نے کس لیے ان بالا خالوں پر ہر چیز کا اتہام کیا جاتا تھا۔ اُن کے کمرے جدا جدا جگہ دیئے گئے تھے۔ نواز کے پلنگ ڈوریوں سے کسے ہوئے تھے۔ فرش پر ستھری چاندنی چھٹی ہوئی۔ بڑے بڑے نقش پاندان، جس دان، اگا لدان اپنے اپنے قریبوں سے رکھے ہوئے۔

دیواروں پر آئینے عمدہ عمدہ تصویریں چھت گیریاں لگی ہوئی جس کے درمیان ایک مختصر سا بھٹا اور ادھر عمدہ بانڈیاں سرشام و کنول روشن ہو جاتے ہیں۔ دو دو مہریاں دو دو خدمت گار ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ خوبصورت نوجوان رئیس زادے ہر وقت دل بہلانے کو حاضر چاندی کی گرگڑی منہ سے لگی ہوئی ہے۔ سامنے پاندان کھلا ہوا ہے۔ ایک ایک کو بان لگا کے دیتی جاتی ہیں۔ چہلیں ہوتی جاتی ہیں۔ اٹھتی ہیں تو لوگ بسم اللہ کہتے ہیں۔ چلتی ہیں تو لوگ آنکھیں پچھاتے

ہیں۔ یہ ہیں کہ کسی کی پرواہ ہی نہیں کرتیں۔ جو ہے انہی کے حکم کے تابع ہے۔ حکومت بھی وہ کہ زمین و آسمان ٹل جائے مگر ان کا کہنا نہ ملے۔ فرمائشوں کا ذکر ہی کیا۔ بن مانگے لوگ کھینچ نکال کے دے دیتے ہیں۔ کوئی دل تھیلی پر رکھے ہوئے ہے کوئی جان قربان کرتا ہے۔ یہاں کسی کی نذر ہی قبول نہیں ہوتی۔ کوئی بات نظر میں نہیں ساتی۔ بے پروائی یہ کہ کوئی جان بھی دے دے تو ان کے نزدیک کوئی مال نہیں۔ غرور ایسا کہ ہفت اقلیم کی سلطنت ان کی ٹوک پر ہے۔ ناز و جوشی سے اٹھایا نہ جائے، مگر اٹھا۔ نے والے اٹھاتے ہیں۔ انداز وہ جو مار ہی ڈالے، مگر مرنے والے مر ہی جاتے ہیں۔ ادھر اسے رنایا، ادھر اسے ہٹا دیا۔ کسی کے کھینچ میں چٹکی لے لی کسی کا دل تلوار سے مسل ڈالا۔ بات بات میں روٹی جاتی ہیں۔ لوگ مٹا رہے ہیں۔ کوئی ہاتھ جوڑ رہا ہے۔ کوئی منت کر رہا ہے۔ قول کہ ”اگ میں قسم کھائی اور بھول گئیں، محفل بھر میں سب کی نگاہان کی طرف ہے۔ یہ آنکھ اٹھا کے بھی نہیں دیکھتیں پھر جدھر دیکھا اُدھر سب دیکھنے لگے۔ جس پران کی نگاہ پڑتی ہے اس پر ہزاروں نگاہیں پڑتی ہیں۔ رشک کے مارے لوگ جلتے جاتے ہیں اور یہ جان جان کے جل رہی ہیں اور لطف یہ کہ دل میں کچھ بھی نہیں، وہ بھی بیچ یہ بھی بیچ ہے،“ (ص ۶۴۵-۶۴۶) پھر اس ناول میں ایک دوسرے کے خلاف رشک و رقابت کے جذبات بھی ابھرتے تھے اور ان کا ابھرنا ایک فطری عمل معلوم ہوتا ہے:

”عورت کو عورت سے جو رشک ہوتا ہے اس کی کچھ انتہا نہیں ہے۔ سچ تو ہے، اگرچہ مجھے کہتے ہوئے شرم آتی ہے.... میرا دل چاہتا تھا کہ سب کے چاہنے والے بھی کوچا ہیں اور سب کے مرنے والے بھی پر ہیں۔ کسی کی طرف آنکھ اٹھا کے دیکھیں نہ کسی پر جان دیں،“ (ص ۶۴۷)

یہ ایک مکمل اور بھرپور تصویر ہے جس کے کاہن بار اور اس میں کیف و سرخوشی محسوس کرنے کی۔ خاتم کا گھر دراصل ایک ایسا نگار خانہ ہے، جہاں قدم قدم پر دام تزویر نہچے ہوئے ہیں۔ اور بے فکرے اور پیش پرست لوگ عواطف و نتائج سے بے نیاز، خوش خوشی و طیب خاطر اس دلدل میں پھنستے چلتے جاتے ہیں۔ امراؤ جان کو بڑا حسنی کے طفیل یہاں ہر وہ راحت و آسائش میسر تھی، جس کا وہ اپنے گھر تصور بھی نہیں کر سکتی تھی۔ اور اس کی قریبی کا مقصد ہی دراصل اس مانوس، سادہ اور پیکے یعنی نقصان سے



خال (HOMEELY) ماحول کے نقش کو ذہن سے محو کرنا تھا جس میں اس نے پرورش پائی تھی لیکن اس کے باوجود وہ اپنی ہم چشم مشوہ گران بازاری کے مقابلے میں جن کی مٹی ہو چکی تھی، ایک طرح کے احساس کمتری میں گھلی جاتی تھی۔ اس اذیت رسا کیفیت کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جب ہم اللہ کی چوٹی کو ابھیں اپنے ہاتھ سے گوندھتے تھے، میرے سینے پر سانپ لوٹ جاتا تھا یہاں کون تھا وہی بواسینی، وہ بھی جب انہیں فرصت ہوئی نہیں تو دن دن بھر بال کھلے میں سرگھراؤ منہ بہاڑ چھڑی ہوں۔ آخر میں نے اپنے ہاتھ سے جوئی گوندھنا سیکھا اور سب رنڈیاں تو دن دن بھر تین تین جوڑے بدلتی تھیں، یہاں وہی آٹھویں دن پریشاں بھی بھاری نہ تھی، وہ لوگ کار چوٹی جوڑے بدلتے تھے، یہاں وہی گھلن کا پاجامہ، مٹل کا ڈوڑھی بڑی بڑا لٹائی ہوئی کچکے کی بنی، پدی گئی، اس پر بھی کپڑے بدل کر میرا دل چاہتا تھا کہ مردوں میں جا کے بیچوں، کبھی بہادر جان کے کمرے میں چلی گئی، کبھی امیرن جان کے پاس مگر چال جاتی تھی، کسی نہ کسی پہانے سے اٹھادی جاتی تھی، ان لوگوں کو میرا بھٹنا ناگوار تھا، سب کو اپنی اپنی مزیداریوں کا خیال تھا، مجھے کون بیٹھے دیتا تھا؟ (ص ۶۸)۔

اس ماحول میں ہماری ملاقات وضع وضع کے دل پھینک اور عیاش طبع لوگوں سے ہوتی ہے، جن میں راشد علی، نواب سلطان صاحب، نواب چہن، نواب صغریٰ خاں، راجہ شجود، حیان سنگھ، فیض علی، اکبر علی خاں اور فیاض علی وغیرہ ہیں۔ سب سے پہلے امراؤ جان آداسکا باقاعدہ تعلق راشد علی سے اس لیے قائم کیا گیا، کیوں کہ اس کی مٹی سے پہلے ہی رات کی تاریکی میں اور انتہائی پراسرار طریقے پر کوئی اس پر شب خون مار چکا تھا۔ اس معاملے کی کسی نہ کسی طرح پردہ پوشی ضروری تھی۔ اب کسی آنکھ کے اندھے اور گانٹھ کے پورے کی تلاش ہوئی۔ آخر ایک ہمدرد چھس گیا (ص ۶۹)۔ چنانچہ میر راشد علی تھے، جن کے وطن سے روپیہ بے غل و غش آتا تھا اور جواں سے چھپا کر دو گاؤں رہن رکھ آئے تھے اور کھنڈ میں واڈمیش دے رہے تھے۔ اب ان کا سراپا دیکھئے:

قبیلہ رنگ، بچک کے داغ، بھدی سی ناک، جھوٹی آنکھیں، گال بچکے ہوئے تنگ بینائی، کوناہ گردن، ٹھگنا سادہ، غرض ہر منت موموت تھے، مگر اپنے آپ کو یوسف ثانی سمجھتے تھے، بہروں آئینہ سامنے رہتا تھا۔ مرنے میں اس قدر مروڑی گئیں کہ چوہا کی دم ہو گئیں، بال بڑھاتے

مجھے گھٹو گھٹا بایا گیا۔ نیکے داروڑ پی سر پر رکھی گئی، اونچی چوٹی کا انگرکھا ڈانٹا، بڑے باجیوں کا پاجامہ پہنا گیا۔ یہ سب تھا غورنڈیوں کی دربارداری کے لیے کیا گیا تھا؟ (ص ۷۱)۔

یہ ایک مزہ بولی تصویر ہے، اور ہیئت کذائی یعنی CARICATURE کے عمل کا ایک قابل لحاظ نمونہ۔ یہاں مصروف انگریزی نقاد سر دھرمندر کے کا یہ قول یاد آتا ہے کہ تمام زور دار تصویریں ہیئت کذائی کی طرف مائل ہوتی ہیں: ALL POWERFUL PORTRAITS TEND TO CARICATURE۔ اس ناول میں طنز کے حربے سے خاص طور پر اور جگہ جگہ کام لیا گیا ہے۔ آغاز کار ہی میں ایک مولوی صاحب کا چوڑیوں کو تسلیم دینے کی غرض سے خانم کے در سے وابستہ تھے، حلیہ اور ان کی دھندلاری اس طرح نمایاں کی گئی ہے:

”مولوی صاحب کا زراں چہرہ، سفید کتروں ڈاڑھی، موٹا ذرا باس، ہاتھ میں عمدہ فیروزے اور دقیق کی انگوٹھیاں، خاک پاک کی تسبیح، اس میں سجدہ گاہ مذہبی ہوئی، بیرونی کی جریب، چاندی کی شام، بہت ہی نفیس، ڈیڑھ فوٹہ، انبوں کی ڈیرہ پائی، فرنیچر جد تبرکات آج تک نظروں میں ہیں کیا سحر مذاق تھا۔ وضع داری بھی ایسی کہ کسی زمانے میں بواسینی سے کچھ رسم ہو گیا تھا۔ آج تک اسے نہ جائے جانتے تھے، بواسینی بھی انھیں دین دنیا کا شوہر سمجھتی تھیں، بڑے باڈھے میں اس مزے کی باتیں ہوتی تھیں کہ جواؤں کو جو صلہ ہوتا تھا۔۔۔ یہ تو میں اپنی زبان سے نہیں کہہ سکتی کہ مجھے کیا سمجھتے تھے، پاس اب مانع ہے اور لڑکیوں سے زیادہ بھرتیائی تھی (ص ۷۵)۔

راشد علی کی ہیئت کذائی میں امراؤ جان غالباً اپنے بے ایک نفسیاتی تسکین کا پہلو نکال لیتی ہے۔ یہاں مولوی صاحب کے سلسلے میں اس کی طنز کی کاٹ بہت نیکی ہے۔ ایک اور مرتبہ بھی لائق توجہ ہے:

”ایک اور مرزا صاحب کو ستر برس کا سن، کمر ہلکی ہوئی، انہ میں دانت، نہ بیٹ میں آنت، خانم صاحب کے قدیم آشاؤں میں تھے، اب ان سے کوئی واسطہ نہ تھا، مگر گردلوں کی طرح رہتے تھے، صبح شام کھانا خانم کے ساتھ کھاتے تھے، کپڑا خانم بنا دیتی تھیں، انہم گنا، ریوڑا، ان سب افواہات کا بار خانم کے سر تھا۔۔۔ ان باپوں نے شادی فقیراں، آپ مانجھ کو جوڑا، بہن کر مجھے دکھائے آئے، میں نے مانجھ کے جوڑے کے بڑے بڑے کر دیے، ہاتھ پکڑنے کے بعد گئی میں تونہ جانے دوں گی۔ اس کو چالیس برس کا زمانہ گزرا، آج تک تو گھر



نہیں گئے: (ص ۷۵)۔

مزید:

”اسی زمانے میں نواب جعفر علی خاں صاحب کی ملازم ہوئی۔ بہن شریف کو کی ستر برس کے قریب تھا۔ مزہ میں ایک انتہا۔ پشت فم ہو گئی تھی۔ سر میں ایک بال سیاہ نہ تھا۔ مگر ایک اپنے کو بیار کے لائق سمجھتے تھے۔ اس لئے وہ ان کا کچلی کا لٹو کھا اور گھدن کا پا جا رہا لالہ بیضہ۔ معاہدے دار ٹوپی کا کھیں ہی ہوئیں۔ عمر چھڑھویں گئے: (ص ۹۲)۔

یوں تو پورا مرقع ہی ہیئت کدائی کا دلکش نمونہ ہے۔ مگر اب تک اپنے کو بیار کے لائق سمجھتے تھے۔ میں طنز کا وار بیت گہرا اور کاری ہے۔ خصوصاً اس خلیج کی وجہ سے جو نواب صاحب کی عمر اور ان کے طبع طریق کے درمیان نظر آتی ہے اور اس طرح گویا ان کی طرح داری اور مشن بازی واصل ایک غمزہ پیری ہے جس کا مظاہرہ کیے بغیر نہیں چین نہ آتا تھا۔ اور ان کی نشانی نہ ہوتی تھی۔

طنز و مذاق کے سروں سے یوں تو مرزا رسوا جگہ جگہ کام لیتے ہی میں لیکن بعض دفعہ ڈرامائی صورت حال پیدا کرنے میں ضمیمہ بڑی مہارت حاصل ہے۔ بیانیہ کے دوران انھوں نے مختصر بیان پر ایک ڈرامہ ترتیب دیا ہے جس میں بسم اللہ جان اور ان پر صدق دل سے لٹو ہونے والے مولوی صاحب خاص کردار ہیں اور انہیں ایک ایسے شخص میں گرفتار دکھایا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی جان پر بن گئی ہے۔ پہلے مولوی صاحب کو اس طرح متعارف کرایا گیا ہے:

”مجھے عاشقوں میں ایک مولوی صاحب کا بھی چہرہ تھا۔ ایسے ویسے مولوی نہ تھے عربی کی اور بھی اونچی کتابوں کا درس دیتے تھے۔ دوز دور سے لوگ ان سے پڑھنے آتے تھے۔ مقولات میں ان کا مشورہ نظر نہ تھا۔ جس زمانے کا میں ذکر کرتی ہوں، اس شریف سترنے کچھ کم ہی ہوگا۔ نورانی چہرہ سفید ڈامری، سر منڈا ہوا اس پر ہمارا عبا ہے شریف عبا ہے مبارک۔ ان کی صورت دیکھ کر کوئی نہیں کہہ سکتا تھا کہ آپ ایک بھی ہوئی شوخ و جوان رہتی پر عاشق ہیں اور اس طرح عاشق ہیں: (ص ۱۱۳)۔

ڈرامائی صورت حال کا آغاز اس کے بعد اس طرح ہوتا ہے:

”بسم اللہ جان کے دیکھنے کے لیے اور اس فرض سے کہ ماں (خاتم) بچی میں ملاپ کروا دوں،

میں اکثر جایا کرتی تھی۔ ایک دن قریب شام صحن میں نگوں کے چوکے پر گاؤں سے لگی بچی میں میر صاحب مرحوم ان کے قریب شریف رکھتے ہیں۔ مولوی صاحب قبلہ سامنے دوزانو بیٹھے ہوئے ہیں۔ اس وقت ان کی بے کسی کی صورت مجھے کبھی نہ بھولے گی۔ زہنون کی تسبیح چمکے چمکے (شاہد) یا ضیضا یا ضیضا چڑھ رہے ہیں۔ میں گئی بسم اللہ نے ہاتھ چوکے مجھے برابر بٹھالیا۔ میں میوہ اور مولوی صاحب کو تسلیم کر کے بیٹھ گئی۔ بسم اللہ نے چمکے سے میرے کان میں کہا، تماشہ دیکھو گا؟ میں: (بھراں ہو کر) کیسا تماشہ؟

بسم اللہ: دیکھو، یہ کہ کے مولوی صاحب کی طرف متوجہ ہوئی۔

مکان کے صحن میں ایک بہت بڑا ناہم کا درخت تھا۔ مولوی صاحب کو حکم ہوا اس درخت پر چڑھ جاؤ (ص ۱۱۴)۔ مولوی صاحب پالہ مار چڑھا کے درخت پر چڑھنے لگے۔ تھوڑی دیر بعد جاکر بسم اللہ کی طرف دیکھا۔ اس دیکھنے کا شاید یہ مطلب تھا کہ بس یا اور بسم اللہ: اور

مولوی صاحب چڑھے، پھر حکم کا انتظار کیا۔ پھر وہی اور اور اسی طرح درخت کی چھٹنگ کے پاس پہنچ گئے۔ اب اگر اوپر بڑے، تو شاید اس قدر چلی تھیں کہ مزہ ہی بگڑ پڑے اور جان بحق تسلیم ہو جاتے بسم اللہ کی زبان سے اور نکلے ہی کو تھا کہ میں قدموں پر گر پڑی، میر صاحب نے نہایت منانت کے ساتھ سفارش کی، بارے حکم ہوا اتر آؤ۔ مولوی صاحب چڑھنے کو تو چڑھ گئے۔ مگر اترنے میں بڑی دقت ہوئی۔ مجھے تو ایسا سلوم ہوتا تھا کہ اب گرے اور جب گرے۔ مگر بغیر دعائیت اتر آئے۔ بے جا رہے بیٹے بیٹے ہو گئے، دم پہنچ گیا۔ قریب تھا کہ گر پڑیں۔ مگر اپنے کو سنبھال کر نعلین پہن کے تخت کے قریب آئے۔ جہاں مبارک زیب دوش کیا۔ چمکے بیٹھ گئے۔ تسبیح پڑھنے لگے۔ مگر کسی پہلو قرار نہ تھا۔ چوتھے ازار شریف میں گھس گئے تھے۔ اس سے بہت پریشان تھے: (ص ۱۱۵)۔

بسم اللہ جان کے اس ناز و اسلوک کے بعد ہر نیک نفس انسان کا دل چاہے گا کہ مولوی کا مزہ چوم لے۔ اس صحن شناسی کے ساتھ کہ دل کی لگی بھی آدمی سے کیا کیا کر سکتی ہے۔ مولوی صاحب پر یہ ساری آفت ناگہانی اس لیے ڈھائی گئی تھی کہ انھوں نے ایک بار بسم اللہ جان کی پالتو



بند یا پر ظلم و تعدی اور جبر و استبداد کا مظاہرہ کیا تھا۔ جس کی سزا کے طور پر انہیں درخت پر چڑھ جانے کا نادر شاہی حکم دیا گیا تھا۔ اب اس بندریا کا ٹھاٹھ ہاتھ بھی ایک نظر دیکھتے چلیے تاکہ اس سے کچھ انشراح صدر ہو، اور چشمِ عبرت وا ہو جائے:

”اطلس کی گنگھریا کلائی کی کرتی جالی کی اور مٹی، چاندی کی چڑیاں طوق گونگر دسونے کی بالیاں، جلیبیاں امرتیاں کھانے کو، جب مولیٰ مٹی زونٹی زلاسی مٹی، دو تین برس میں خوب کھانی کے مٹی ہوئی مٹی، جو لوگ جانتے تھے، وہ تو خیر اجنبی آدمی پر جا بیٹے تو گنگھی بندھ جائے۔ زور بھی اٹا تھا کہ اچھے آدمی کا ہاتھ پکڑے، تو خیر اُسے نہ چھوئے۔ (ص: ۱۱۷)۔

مولوی صاحب کے تعارف کا مقصد تو ظاہر ہے اس کے سوا کچھ نہیں کہ مذہبی لوگوں کی ریاکاری اور ظاہری اور ادبی تقدس کا پردہ چاک کیا جائے۔ کیوں کہ ایک طرف تو یہ علمبردارانِ مذہب ارکانِ ضروری پر سختی کے ساتھ پابند تھے اور دوسری طرف کم از کم نظروں کی سیرانی کی حد تک شاہانِ بازاری کی جو کھٹ پر نامیہ فضا کی کرنے سے بھی نہیں چوکتے تھے لیکن اس منظر میں ایک عنصر تھن محض کا بھی ہے، اور ترجمہ خود یعنی SELF-PITY کا بھی۔ بندریا جس کی ترنیم و آرائش کا ذکر اس قدر چاؤ سے کیا گیا ہے، دراصل ایک استعارہ ہے، اس خفاقیہ یعنی TRIVIALITY اور اس دنارت مینی - SORDI کا BUSINESS جو اس پورے معاشرے میں سرایت کیے ہوئے ہے، جسے ادودھ کی تہذیب کہا جاتا ہے؛ جو ذہن اور روح میں پوری طرح نفوذ کر چکی ہے اور جس کی وجہ سے ناول کی اس کائنات میں ہر طرف تاریکی ہی تاریکی کے سایے ہیں۔ اپنی مولوی صاحب کے سلسلے میں ایک اور ڈرامائی منظر اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ وہ ہم اللہ جان سے جو اختلاف ہیں کہ اس نے یہ غزل شروع کی:

”ترے سر سے نہ قضا یاد آئی / اسی کا غم کی ادا یاد آئی؛ کہ مولوی صاحب پر جد کی کیفیت طاری تھی۔ آنسوؤں کا تار بندھا ہوا تھا قطرے ریش مبارک سے ٹپک رہے تھے۔ اتنے میں راتے والا دروازہ کھلا اور ایک صاحب گندی رنگ، گول چہرہ، سیاہ ڈاڑھی، میانہ قد، کسرتی بدن، جامدانی کا اگر کھا پھنسا پھنسا پننے، بڑے پانچوں کا پاجامہ، نمٹی جوتا، نہایت عمدہ جالی پر چکن کا دریاں اوڑھے ہوئے داخل ہوئے۔ بہم اللہ نے دیکھے ہی کہا کہ وہ صاحب اس دن کے گلے آج آئے ہیں۔ اب ٹھیلے، میں ایسی آشنا کی نہیں رکھتی۔ (ص: ۱۱۹)۔

دراصل یہ نوجوان مولوی صاحب کے اپنے صاحبزادے تھے۔ جو والد صاحب کی موجودگی سے بے خبر وہاں آدھکے تھے، جہاں ان کا دل اٹکا ہوا تھا۔ دونوں باپ بیٹے بہم اللہ جان سے بیک وقت تعلق خاطر رکھتے اور اس پر فریفتہ تھے۔ جب باپ بیٹے کی آنکھیں چار ہوئیں، تو بیٹے کا رد عمل یہ تھا:

”بہرے کا رنگ متغیر ہو گیا، ہاتھ خمر خمر کا بننے لگے۔ جلدی سے دروازہ کھول کے کہہ کے

بننے تھے۔ بہم اللہ جان بکارتی کی بکارتی رہ گئی۔ انہوں نے جواب تک نہ دیا۔ (ص: ۱۱۹)۔

اور پھر کبھی کوچہ دلدار کی طرف رخ کرنے کی ہمت نہیں ہوئی:

”اُس کے بعد میں نے ان کو کبھی بہم اللہ جان کے پاس آتے نہیں دیکھا۔ مولوی صاحب برابر آیا کرتے۔

(ص: ۱۱۹)۔

یعنی مولوی صاحب اپنی پرانی وضع کی پابندی کرتے ہوئے، وفاداری بشرطِ استواری کی ریت کو نبھاتے رہے اور انہوں نے فرسودہ ڈگر سے سروا خراف نہیں کیا۔ یہ الزہ پن اور تجربے کے درمیان کا فرق تھا۔

اس ناول میں کرداروں کی پیش کش میں جزئیات نگاری کا خاص اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ہر تصویر کے خدوخال روشن اور جاذبِ نظر معلوم ہوتے ہیں اور اس میں ایک طرح کی قطعییت اور صراحت یعنی VIVIDNESS محسوس ہوتی ہے۔ نواب سلطان صاحب کا تعارف شروع ہی میں یعنی جب امراؤ جان سے ان کے تعلق کی بنیاد پڑی، اس طرح کر دیا گیا ہے:

”نواب صاحب بہت ہی کم سن ہوئے آدمی تھے۔ سن اٹھارہ انیس برس کا تھا۔ بہم اللہ کے

گنبد میں پرورش پائی تھی۔ ماں باپ کے دباؤ میں تھے۔ دنیا کے جل غریب سے بالکل آگاہ

نہ تھے۔ اظہارِ عشقِ خدمت گزار کی زبان ہو ہی چکا تھا۔ وہ نواب صاحب کو اس میں بھی کشتی

شکل ہوتی۔ مگر میں نے تھوڑی دیر میں بے تکلف بنالیا۔۔۔۔۔ نواب صاحب کی صورت ایسی

دھیمی کہ ایک عورت خواہ وہ کسی ہی سمت دل کیوں نہ ہو، ان پر بالکل نہ ہو جائے۔ گوری گوری

رنگت جیسے گلاب کا پھول، ستواں ناک، پتلے پتلے ہونٹ، خوبصورت ہنسی، گونگر دانے

بال کی بلی چہرہ، اونچا ہاتھ، بڑی بڑی آنکھیں، بھرے بھرے بازو پھلیاں پڑی ہوئی۔

چوڑی کھانیاں بلند بالا کسرتی بدن۔ خدا نے سر سے لے کر پاؤں تک تمام بدن ناز کے



ساچے میں ڈھالا تھا۔ اس پر جملی جھالی باتیں۔ بات بات پر عاشقانہ شعر جن میں سے اکثر انہی کی تصنیف اشعار پڑھنے میں ہواؤ ٹوٹا ہوا تھا۔ غافلانی شاعر تھے۔ مشاعروں میں اپنے والد کے ساتھ غزل پڑھتے تھے۔ (ص ۸۲-۸۱)۔

نواب صاحب پر مراد حسن کے ساتھ ہی ساتھ تہذیب و نشاط کی کا صیقل بھی تھا۔ امراؤ جان کا رد ان کے سلسلے میں CIRCLE کا ساتھ اوردہ بہت جلد انہیں اپنی عشوہ گری کے جادو سے محو کر کے ان کے خول سے باہر نکال لانے میں کامیاب ہو گئی اور یہ بھی واقعہ ہے کہ طرح طرح کے عاشقوں کے جھگڑے میں وہی ایک ایسے عاشق زار تھے جن کی محبت کا شعلہ امراؤ جان آدا کے دل میں رہ رہ کر جھڑکتا رہا:

"سلطان صاحب سے جیسا میرا دل ملا، اگر کسی سے نہیں ملا: (ص ۹۳)۔

ان کے بارے میں یہ کہہ کر کہ انہوں نے بسم اللہ کے گنبد میں پرورش پائی تھی! ناول نگار نے ایک طرح سے ان کی شخصیت کا لب لباب پیش کر دیا ہے یا یہ کہیے کہ دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ اسی سے ملتا جلتا خاکہ خورشید جان کا ہے:

"خاتم کی فوجوں میں یوں تو سرے سوا ہر ایک اچھی تھی، مگر خورشید کا جواب نہ تھا۔ پری کی صورت تھی۔ رنگ میدا شہاب، ناک نقشہ گریسا، منہ قدرت نے اپنے ہاتھ سے بنایا تھا۔ آنکھوں میں یہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی کوٹ کوٹ کر ہر دیے ہیں۔ ہاتھ پاؤں مدلول نواز کے ساچنے میں ڈھیلے ہوئے۔ ہر سے ہر سے بازو گولی کالیاں جامہ زیبی وہ قیامت کی کہ جو پہنا معلوم ہوا کہ یہ اسی کے لیے مناسب تھا۔ اداؤں میں وہ دھڑکی وہ بھولا ہن جو ایک نظر دیکھ کر ہزار جان سے فریضہ ہو جائے۔ جس محل میں جا کے بیٹھ گئی معلوم ہوا کہ شمع روشن ہو گئی.... یہ سب کچھ تھا مگر تقدیر اچھی نہ تھی:

(ص ۱۳۱)۔

ایک خاص موقع پر جب یہ زمان بازار کی تھوک کی تھوک میں جیلے کے پلے پار رکاب ہیں، خورشید جان کا سراپا اس طرح معرض اظہار میں لایا گیا ہے:

"خورشید پراس دن غضب کا جو بن ہے۔ گوری رنگت لعل کے دھانی ڈوہنے سے بھوت لنگی ہے۔ اور کی گزرت کا جامہ، بڑے بڑے پائنجوں کا منہ لائے انہیں منہ لائے، چھٹی چھٹی قیامت

دھار میں ہے۔ ہاتھ گلے میں ہلکا ہلکا زبرد ہے۔ ناک میں ہیرے کی کبل کالوں میں سونے کی دانیاں ہاتھ میں کرسے گلے میں موتوں کا کنٹھا۔ سامنے کرسے میں تمام آئینہ لگا ہے۔ اپنی صورت دیکھ رہی ہے۔ اگر میری صورت ویسی ہوتی تو اپنے عکس کی آپ ہی بلائیں لے لینی مگر ان کو یہ غم کہ ہائے اس صورت پر کوئی دیکھنے والا نہیں۔ پیارے صاحب سے دیکھو وہی چکا ہے۔ چہرہ آداس آداس ہے۔ بارے دہ اداسی بھی غضب کر رہی ہے.... اس وقت اس بری بکیر کی صورت دیکھنے سے دل پساجاتا ہے.... یہ معلوم ہوتا تھا کہ کسی اچھے شاعر کا کوئی درد آمیز شعر سننا ہے، اور دل اس کے مزے لے رہا ہے: (ص ۱۲۵)۔

خورشید جان کے بارے میں ایک عرصے کے بعد جب امراؤ جان کی ملاقات، حالات کی نیکیوں کا مزہ چکھ چکے کے بعد اتفاق سے اس سے ہو جاتی ہے، تو یہ پتہ چلتا ہے کہ اے راجہ محمود حیان سنگھ نے عیش باغ کے میلے میں سے انوار کرا لیا تھا۔ کیونکہ وہ اس پر بری طرح رہے ہوئے تھے اور خاندان اس سے بوجہ کسی طرح مناسبت پر آمادہ نہ تھی اور دونوں کے درمیان عرصے سے تنازعہ چل رہی تھی۔ جس کا انتقام راجہ صاحب نے اس طرح لے کر گوہر مقصود کو حاصل کیا۔ خورشید جان کی شخصیت میں وہ نشہ ہے، جو دو اکثر شراب میں ہوتا ہے اور اھصاب پر چھا جاتا ہے۔

بسم اللہ جان کی جہانی ہیئت کا نقش اس طرح اُبھارا گیا ہے:

"بسم اللہ کی صورت ایسی بڑی تھی۔ کھلتا ہوا ساناؤ لاناگ کتابی چہرہ، ستواں ناک، بڑی آنکھیں سیاہ بلی چہرہ راجہ، بوسا قد کار چوبی تلواں جوڑا کا ہی کریم کا ڈوہ پڑت نکلی ہوئی زرد گزرت کا جامہ۔ بیش قیمت زیور سر سے پاؤں تک گئے ہیں لڑی ہوئی اس طرح چھوڑوں گا گناہین مین چوٹی کی ڈالیں معلوم ہوتی تھی۔ پھر اس پر بات بات میں مٹنی و شرارت:

(ص ۱۲۵)۔

یہ وہی بسم اللہ جان ہے جس نے مولوی صاحب کے سلسلے میں ایک طرح کا نالک رچایا تھا اور انہیں درخت پر چڑھنے کی مشق ستم کرائی تھی، شروع ہی میں اس کا تعلق نواب چھپن سے ہو گیا تھا اور یہ سلسلہ چلا گیا۔ پھر ان کے چچا نے، جن کی لڑکی پر گالی چڑھ چکی تھی، یعنی جس سے ان کی شادی ہونے والی تھی، ان کے مصیبت شعلوں پر روپ رٹانے کی بنیاد پر محبوب الارث قرار دے دیا۔ خاتم



اب بھلا نواب چھین کی کیسے روادار ہو سکتی تھیں۔ چنانچہ اب اس نے انھیں کالی بھنڈی دکھادی :  
 "غیر میاں اس لائق تو آپ نہیں رہے کہ ایک ادنیٰ سی فرمائش پوری کریں، پھر تو نوٹری  
 کے مکان پر آنا کیا فرض تھا۔ حضور کو نہیں معلوم کہ بیسوائس چار پیسے کی میت ہوتی ہیں۔  
 کیا آپ نے پشیل نہیں سنی کہ رنڈی کسی کی جودہ ہم لوگ مروت کریں تو کھائیں کیا؟ (ہنسنے)  
 لیکن بسم اللہ جان ان سے ناتہ توڑنے پر رضامند نہ تھی، چنانچہ ماں کے بالمقابل بیٹی کا رد عمل یہ تھا :  
 "بھئی اماں جان چاہے فغا ہو جائیں چاہے خوش ہوں، میں نواب سے رسم نہیں کر سکتی،  
 آج نہیں ہے ان کے پاس نہ ہی ایسی بھی کیا آنکھوں پر شکاری رکھ لینا چاہیے۔ آخری یہی  
 نواب ہیں جن کی بدولت ہزاروں روپے اماں جان نے پائے۔ آج زمانہ ان سے پھر گیا  
 تو کیا ہم بھی طوطی کی طرح آنکھیں پھیریں۔ گھر سے نکال دیں، یہ ہرگز نہیں ہو سکتا۔"  
 (ص ۱۰۹)۔

آگے چل کر اس نے اپنے خدشات کا اظہار اس طرح کیا :

"نواب کے تہہ اور وقت بہت برے تھے۔ خانم کی باتوں نے نواب کے دل پر سخت اثر  
 کیا تھا۔ ان کی حالت بالکل ایسی کی تھی۔ اگرچہ مجھے معلوم تھا کہ یہ سب باتیں خانم نے  
 جو کہ ہیں وہ سب اس نہایت کی نسبت ہیں، جو کسی اور وقت پر توقف رکھی گئی ہے۔ مگر کچھ  
 بہت ہی تشویش تھی کہ دیکھیے کیا ہوتا ہے ایسا نہ ہو کچھ کھا کے سو رہیں تو اور غیب ہو (ص ۱۱۰)  
 اور واقعی اس حسی تناؤ اور نفسیاتی کشمکش اور مہمان نصیبی کے احساس کے تحت انھوں نے خود کشی کی کوشش  
 بھی کی۔ لیکن قسمت نے یاوری کی اور قضا و قدر نے انھیں بالآخر بچا لیا لیکن اس سے بہر حال اس  
 بات کا پتہ تو چل ہی جاتا ہے کہ چھین کا ضمیر بالکل مردہ نہیں ہوا تھا باوجود داؤدیش دیتے رہنے کے  
 ان میں کوئی غریبی ایسی ضرور تھی جس نے بسم اللہ جان جیسی تنگ مزاج طوائف کا دل موہ لیا تھا۔ بسم اللہ  
 جان کے قضا و قدر کے طور پر بگیا جان سے بھی ملتے جلتے جن کے بارے میں بتلایا گیا ہے :

"خانم کی بیویوں میں بگیا جان گھنے میں نہ تھیں۔ مگر صورت وہ کہ رات کو دیکھو تو ڈر جاؤ۔  
 سیاہ جیسے اٹا تو اس پر چمک کے داغ۔ پاؤں پر فیر مہرود تو سما جائے۔ اماں لال آنکھیں  
 بعدی ناک پنج میں سے نہی ہوئی۔ مونہ مٹے ہوئے، بڑے بڑے دانت، فریاد، انتہا سے

زیادہ اس پر ٹھکانہ نہ ہونی سننی کہ لوگ بھی کہتے تھے۔ مگر قیامت کا گاکا تھا۔ معلومات بہت بھی  
 تھیں۔ مورچھا انہیں کے گلے سے نکلنے لگا (ص ۱۰۹)۔

یہ دونوں تصویریں ایک دوسرے کا جواب ہیں ایسا لگتا ہے کہ ان دونوں کے ذریعے روشنی اور تاریکی کے  
 نقوش بالمقابل رکھے گئے ہیں۔ موسیقی کی اصطلاح میں (اور مرزا آسودہ موسیقی کے بڑے رسایا اور اس  
 پوری واقفیت رکھتے تھے) اسے ایک طرح کی COUNTER-POINTING کہہ سکتے ہیں۔

عیش بانگ کے میلے میں جانے سے پہلے تمہید کے طور پر جو منظر کشی کی گئی ہے اس سے یہ  
 محسوس کرنا مقصود ہے کہ خانم کے بالا خانے کی محدود دفعت سے نکل کر جس میں ہم ایک طرح کی ہول  
 بھلیاں میں گردش کر رہے تھے، باہر کھلی ہوا میں آگئے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی اس موقع کی  
 مناسبت سے طوائفوں کی زمین دارائش اور بناؤ سنگھار کا اہتمام بھی نظروں کے سامنے آئینے  
 ہو جاتا ہے :

تساؤں کا مہینہ ہے۔ سر پہ کادوت ہے۔ پالی برس کے کھل گیا ہے۔ چوک کے کوٹوں  
 اور بلند دیواروں پر جابجا دھوپ ہے۔ ابر کے ٹکڑے آسمان پر آتے جاتے نظر آتے  
 ہیں۔ ڈھچم کی طرف رنگ رنگ کی شفق پھیلی ہوئی ہے۔ چوک میں سفید پوشوں کا مجمع زیادہ  
 ہوتا جاتا ہے۔ فورٹ پور، امیر جان بسم اللہ میلے میں جانے کے لیے بن ٹھن رہی ہیں۔  
 دھاتی ڈوبتے جواہری رنگ ریز رنگ کے دے گیا ہے۔ اچھے جاتے ہیں۔ بالوں میں لنگھی  
 ہو رہی ہے۔ چوٹیاں گوندھی جاتی ہیں۔ بھاری زیور لٹکے جاتے ہیں۔ خانم صاحب  
 جو کہ پرگاؤ نکلیے سے لگی بٹھی ہیں۔ بٹو اچھی ابھی پہچان لگا کے بچھے ٹھی ہیں۔ خانم  
 صاحب کے سامنے میر صاحب بیٹھے ہیں۔ میلے جانے پر اصرار کر رہے ہیں۔ وہ کہتی ہیں  
 آج میری طبیعت سُست ہے۔ میں نہیں جاسنے کی۔ ہم لوگ دُعا میں لنگ رہے ہیں

خدا کرے نہ جائیں تو میلے کی بہار ہے (ص ۱۱۲)

میلے میں جس جس طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس سے ناؤں نگار کی ہر سطح اور قماش کے لوگوں  
 سے پوری پوری واقفیت کا راز کھلتا ہے۔ یہ میلے ٹھیلے کسی نہ کسی عرس کے موقع پر لگتے تھے جہاں  
 ہر طبقے کے لوگ ذوق و شوق کے ساتھ اور کشاں کشاں جاتے تھے اور وہاں شاہان بازاری



بھی انداز دلبری و ساحری کے جملہ ساز و سامان سے لیس ہو کر پہنچی تھیں تاکہ اپنا اپنا شکار تلاش کریں۔ یہ میلہ ہندوستانی معاشرت کا ایک لازمی جزو سمجھے جاتے تھے اور مختلف مقامات پر ان کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ یہاں لوگوں کے ٹھٹ کے ٹھٹ لگے رہتے تھے یہیں ہماری ملاقات عوام کے نامزدوں سے بے جھپک ہوتی ہے اور زندگی کی ایک ایسی پرت سانسے آتی ہے جو ابھی تک نظروں سے اوجھل تھی۔ ایک نمونہ ملاحظہ کیجئے:

”اس مینے میں وہ بیٹریں تھیں کہ اگر تھائی پھینکو تو سر جھڑے جا بجا کھولوں والوں“  
 مٹائی والوں کی دکانیں نواچھ دالے، موہ فروش، بار والے، مینوں، ساقین غرض  
 جو کچھ میلوں میں ہوتا ہے، سب کچھ تھا۔ مجھے تو کسی اور چیز سے کوئی کام نہیں، لوگوں کے  
 چہرے دیکھنے کا ہمیشہ سے شوق ہے۔۔۔ ایک صاحب میں کہ وہ اپنے نرسب کے انگوٹھے  
 اور ادوی حدیدی اور کئے دار تو پی چست گھٹنے اور ٹھنڈی چڑھویں جو تے برابر اٹے چلے  
 جاتے ہیں، کوئی صاحب میں مندی رنگا ہوا ڈوپٹہ سر سے آڑا ترچا باندھے ہوئے رینگوں  
 کو گھورتے ہوئے پھرتے ہیں، ایک آئے تو ہیں سید دیکھنے مگر بہت ہی مکد چیں بہ  
 جیں کچھ چپکے چپکے ٹرٹراتے بھی جاتے ہیں معلوم ہوتا ہے کہ بوی سے لڑکے آئے  
 ہیں، جن باتوں کے جواب ہر وقت نہ سوچے تھے، انہیں اب یاد کرتے ہیں۔۔۔ کوئی  
 صاحب اپنے چھوٹے سے لڑکے کی انگلی پکڑے اس سے باتیں کرتے چلے آتے ہیں۔  
 ہر بات میں امان کا نام آتا ہے۔ امان کھانا پکاتی ہوں گی۔ امان کا جی امان ہے۔  
 امان سو رہی ہوں گی۔ امان جاگتی ہوں گی، بہت شوخی نہ کیا کرو نہیں تو امان حکیم کے برابر  
 جلی جاویں گی، ایک صاحب سات آٹھ برس کی لڑکی کو سرخ کپڑے پہنا لائے ہیں۔  
 کندھے پر چڑھا لے ہوئے ہیں، ناک میں نخی سی نخی ہے۔ اونچی چوٹی گندھی ہوئی  
 لال شالاف کا بواب چڑا ہے، ہاتھوں میں چاندی کی چوڑیاں ہیں، مصوم کے دونوں  
 ہاتھ زور سے پکڑے ہیں، کھائیاں دکھی جاتی ہیں، کوئی چوڑیاں نہ اٹا رہے۔ کہئے پھر  
 پہنا کے لانا کیا ضرور ہے۔۔۔“ (ص ۱۲۵-۱۲۶)

اس سلسلے میں اور جو کردار سامنے لائے گئے ہیں، وہ بھی سب بے نام میں اور ایک طرح کی عمومیت

کے حامل ہیں۔ بیگیا مختلف قسم کے ٹاپ ہیں، جن سے عل اور برتاؤ کے گونا گوں پہلوؤں پر ہلکی  
 اور تیز روشنی کی کرنیں ڈالی گئی ہیں، ان سب نے زندگی کا ریس پایا ہے اور مجموعی طور پر یہ سب  
 اس انسانی طریقے یعنی HUMAN COMEDY کی تشکیل کرتے ہیں جس کا نقش اس میلے کے سیاق و سباق  
 میں ابھارنا مقصود ہے۔ ان میں ایک حد تک انفرادیت بھی ہے لیکن انہیں پیش کرنے کا خاص  
 منشا حالات کے تنازع اور کثیر الانصاری اور زندگی کی دھوپ چھاؤں کو نمایاں کرنا ہے۔ اس انسانی  
 طریقہ کی اصل مبعرا مراد جان آدابے جس نے خود ہی کہا ہے: مجھے تو کسی اور چیز سے کوئی کام نہیں،  
 لوگوں کے چہرے دیکھنے کا ہمیشہ سے شوق ہے؛ یہ اہم اور مہمی خیز حمد ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے،  
 منظر کشی اور بیان کے فن پر قدرت کی ایک نمایاں مثال ان بیگم صاحبہ کے باغیچے کے بیان میں  
 نظر آتی ہے جو فی الاصل رام دئی تھی لیکن اب سلطان صاحب سے شادی رچا کر سلطان بیگم بن  
 گئی تھی۔ وہ شہر سے باہر رہتی تھی اور اس نے امراؤ جان آدا کے کاہنوں میں قیام کے دوران موسیقی میں  
 اس کی شہرت سن کر اسے اپنے بچے کی سالگرہ کے موقع پر بھرے کے لیے بلوایا تھا اور سلطان صاحب  
 وہی ہیں جن سے امراؤ جان کے راز و نیاز کے تعلقات رہے تھے اور ان میں شستگی اور شائستگی کو  
 خاص دخل تھا، لیکن یہ تعلقات ایک اجڑا، ان گڑھ اور بد اطوار خاں صاحب کے دخل و معقولات  
 ہو جانے کی وجہ سے یک نعت قسم ہو گئے تھے اور انہی خاں صاحب کو سلطان صاحب نے خاتم کے  
 بالا خانے پر طنز مار کر زخمی کر دیا تھا، سلطان صاحب اور رام دئی کے گھر سے ملحق باغ کا منظر اس  
 طرح پیش کیا گیا ہے:

”ٹھیک بارہ بجے کا وقت تھا، اس وقت وہ باغ جس میں بہت سا سدیر صرف کر کے جنگل اور  
 بہار کی گھاٹیوں کے نوئے بنا لے گئے تھے، عجیب و غریب دشت کا سماں دکھا رہا تھا، ایک طرف  
 چاند اس عالی شان کوٹھی کے ایک گوشے سے تھوڑی دُور پر گنجان درختوں کی شاخوں سے  
 نظر آتا تھا، سنگاب ڈوبنے ہی کو تھا، تاریکی روشنی پر چھائی جاتی تھی جس سے ہر چیز صاف  
 معلوم ہونے لگی۔ درخت جتنے اونچے تھے اس سے کہیں بڑے نظر آتے تھے، ہوا سن سن  
 جل رہی تھی سرو کے درخت ساٹھ ساٹھ کر رہے تھے اور توہم طرف خاموشی کا عالم تھا، مگر  
 تلاب میں پانی گرنے کی آواز بلند ہو گئی تھی کبھی کبھی کوئی پرندہ اپنے آشیانے میں چونک کر



ایک بانگ بول دیتا تھا یا شکاری جانوروں کے ہول سے جوڑیاں اڑتی تھیں اس سے بچے کھڑک مارتے تھے یا کبھی کوئی پھل تالاب میں اچھل پڑتی تھی۔ مینڈک اپنا بے زکا راگ گارے تھے۔ جھینگڑا س دے رہے تھے۔ سوائے اس جو ترے کے جہاں دس بارہ جان جوان عورتیں رنگ رنگ کے لباس پہنے اور طرح طرح کے زیور سے آدھر جلد جائے بیٹھی تھیں اور کوئی اس پاس نہ تھا۔ ہوا کے جھونکوں سے کنول بھگے تھے۔ صرف دوسرے رنگوں کی روشنی تھی۔ ان کا بھی شیشہ ہنر یا تاروں کا عکس جو تالاب کے پانی میں ہلکے رہے رہا تھا۔ ہر طرف اندھیرا تھا۔ طلسمات کا عالم تھا۔ وقت اور مقام کی مناسبت سے میں نے سوہنی کی ایک چیز شروع کر دی۔ اس راگنی کے جھانگ سروں نے دلوں پر اپنا پورا اثر کیا۔ سب سبوت بیٹھے تھے: (میں ۱۷۷-۱۷۸)۔

اس تراشے کا مجموعی تاثر بہت قوی ہے یہاں سب سے زیادہ قابل لحاظ عنصر دلگیری یعنی ایک طرح کی Dreariness یا ستریت یعنی MYSTERY کا ہے۔ جو آگے چل کر ڈاکوؤں کے حملے کے ضمن میں خوف اور ہشت کے تاثر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ خوف و ہراس کی بھی کیفیت نادل کے شروع ہی میں اس طرح ابھاری گئی ہے:

"پیر بخش اندر آیا۔ دونوں نے مل کر مجھے چل گاڑی پر سوار کیا کہ گاڑی چل نکلی۔ میں دم بخود گئی۔ تلے کی سانس نکلے۔ اوپر کی اوپر کردیں کیا۔ کوئی نہیں۔ عوڑی کے جھنگ میں ہوں۔ دلا درخاں بہل کے اندر مجھ کو گھٹنوں کے نیچے دبائے ہوئے بیٹھا ہے۔ ہاتھ میں پھری ہے۔ ہوئے کی آنکھوں سے خون ٹپک رہا ہے۔ پیر بخش گاڑی بانگ رہا ہے۔ جیل میں کہ اڑے چلے جا رہے ہیں۔ عوڑی دیر میں شام ہو گئی۔ چاروں طرف اندھیرا بھاگیا۔ جاڑے کے دن تھے۔ سناٹے کی ہوا چل رہی تھی۔ سردی کے مارے میری بوٹی بوٹی کانپ رہی تھی۔ دم نکلا جاتا تھا۔ آنکھیں سے باران جاری تھا۔ دل میں یہ خیال آتا ہے، ہائے کس آفت میں پھنسی: (میں ۳۳)۔

رام دئی کے باغیچے کے بیان سے ملتا جلتا ایک دوسرا نقش ہے، جب امراؤ جان آوا، اکبر علی خاں کی سرکردگی میں اور دوسرے ارباب نشاط کے ساتھ ایک طرح کے پکنک پر گئی ہوئی ہے اور دوسروں نے بھر کر ایک انہانے راستے پر پڑ جاتی ہے:

"میں بھی کبھی ایک طرف کو روانہ ہوئی۔ سائے گنجان درخت تھے۔ سورج انہی گنجان درختوں کی آڑ میں ڈوب رہا تھا۔ سبز سے سبز ہی کر دیں کے پڑنے سے عیب کینیت تھی۔ جا بجا جنگلی بھول کھیلے تھے۔ چڑیاں ہنسنے کی تلاش میں ادھر ادھر اڑ رہی تھیں۔ سائے جھیل کے پانی پر آفتاب کی شعاع سے وہ عالم نظر آتا تھا۔ جیسے پگھلا ہوا سناٹا تھا۔ رہا ہے۔ درختوں کے جوں کی آڑ میں سورج کی کرنیں ادھر ہی عالم دکھا رہی تھیں۔ آسمان پر سرخ شفق پھیل ہوئی تھی۔ اس وقت کا سماں ایسا تھا کہ ایک خفائی عورت جیسی کہیں ہوں، جلدی سے چھوڑ دے میں چلی آتی۔ یہ تماشے دیکھتے ہوئے خدا جانے کتنی ڈور نکل گئی: (میں ۳۴)۔

یہاں تاثر دل گرفتگی یا انقباض اور پرمردگی کا نہیں، ایک طرح کی حالیاتی تسکین اور استرازا کا ہے۔ لیکن یہ رد عمل بھی توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے اور نادل نگار کے مشاہدے کی صحت اور تندی اور تشدید کو سامنے لاتا ہے اور اعصاب پر ایک خوشگوار اثر چھوڑتا ہے۔

جن کرداروں کی نقش گری اس نادل میں کی گئی ہے۔ ان میں ایک نوجوان گورہ مرزا ہے۔ یہ نواب سلطان کی نوادہ دینی کے بطن سے تھا اور تیسری جنس سے لہذا ہراس کا تعلق معلوم ہوتا ہے۔ نہایت چھپل، شوق چشم کسی حد تک بدظنیت بھی، اور کھلڈرے پن کا نمونہ۔ خاتم کے بالا خانے تک اس کی خوب رسائی تھی۔ وہ امراؤ جان کا تقریباً ہم عمر ہے اور وہ شروع ہی سے اس کے لیے اپنے دل میں ایک نرم گوشہ رکھتی تھی۔ ہم عمری کے سبب امراؤ جان کی اس سے چلبلی رہتی تھیں۔ اس سے ہیں اس طرح متعارف کرایا گیا ہے:

"گوہر مرزا حد درجے کا شریر اور بد ذات تھا۔ سب لوگوں کو چھڑا کرنا تھا کسی کو مزہ چڑا دیا۔ کسی کے چنگی لے لی۔ اس کی بوٹی بچہ کے کھینچنی، اس کے کان دکھا دیے۔۔۔ اس کے مارے تک میں دم تھا۔ لوگیاں بھی خوب دھپتانی تھیں اور مولوی صاحب بھی قرارداد میں سزا دیتے تھے۔ مگر اپنی آتی بانی سے نہیں بچتا تھا۔ سب سے بڑھ کر میری گت بناتا تھا کیوں کہ میں سب سے انہل اور گنگنی سی تھی۔ گوہر مرزا کے سناٹے میں اب مجھے مزہ آنے لگا۔ اس کی آواز ہنستا ہی تھی۔ دوڑتی کلا کلا تھا۔ قدرتی لے دار تانے میں مشاق بوٹی بوٹی پھر گئی تھی۔ ادھر میں نے سر سے آگاہ جب مولوی صاحب مکتب میں نہ ہوتے تھے خوب جیلے ہوتے تھے۔۔۔ گوہر مرزا



کی آواز ہر اور رتھیاں بھی فریختھیں۔ ہر ایک کمرے میں بلایا جاتا تھا۔ اس کے ساتھ میراجا بھی ایک ضروری بات بھی کہو کہ بغیر میری اس کی سنگت کے لطف نہ آتا تھا۔ (ص ۵۳-۵۴)

مزید :

”گوہر مرزا بچے سے رتھوں کا کھونا تھا۔ ہر ایک اس پر دم دیتی تھی۔ صورت شکل بھی پیار کرنے کے قابل تھی۔ رنگ تو کسی قدر سا لڑا تھا مگر ناک نغز قیامت کا پایا تھا۔ اس پر رنگ اور جاذبہ شوقی شہزادت کوئی بات۔۔۔“ (ص ۵۴)

لیکن ان دونوں اندازوں کو متوازن کرنے والا یہ بیان بھی قابل غور ہے :

”گوہر مرزا بے شک میرا جاننے والا موجود تھا۔ مگر اس کی جاہت اور قسم کی تھی۔ اس کی جاہت میں ایک بات کی کمی تھی۔ جسے میرا دل ڈھونڈتا تھا۔ مردانہ ہمت کو اس کی طبیعت میں لگاؤ نہ تھا۔ ماں کا ڈھنسی پناس کے غیر میں داخل تھا۔ وہ جو کچھ پاتا تھا، مجھ سے چھین جھپٹ کے لے لیتا تھا۔ خود ایک روپے کے سوا جس کو میں کہہ چکی ہوں کبھی کچھ نہیں دیا۔“ (ص ۸۰)

گوہر مرزا ہی کی طرح غمنی کرداروں میں آبادی بیگم اور حسا بھی آتی ہیں۔ یہ دونوں بھی برکداری اور بغیرتی میں ایک دوسرے سے بڑھ چڑھ کر ہیں اور اسی طرح اکبر علی خاں کے مرحوم باپ کی منکوحہ بوی، بولیک بد زبان چندال کی طرح ہے اور جوان کی بوی اور امراؤ جان آدا کی موجودگی میں ایک بہت ہی گھناؤنا ناکک رچاتی ہے۔ یہ چاروں ذرا ذرا سے فرق کے ساتھ ایسے کردار ہیں جو اس ناول کی بساط پر آراستہ ایک طرح کی Low Comedy کے کردار کہے جاسکتے ہیں۔ جو اپنے اپنے داغ دھبے رکھتے ہیں اور اس طرح اس طریقہ کا ایک متضاد پہلو پیش کرتے ہیں جو خاتم جان کے بالا خانے پر برابر نظروں کے سامنے رہتا ہے۔

اس ماحول میں بعض ایسے کردار بھی دیکھنے کو ملتے ہیں اور ایسے مواقع بھی جن سے وہ وابستہ اور متعلق ہیں جو دہشت کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ سب سے پہلے تو دلاور خاں ہی کا کردار ہے جو ایک عادی اور پختہ کار مجرم ہے جس چالاک اور ہٹ دھرمی کے ساتھ اور جس شقاوت قلبی اور ظلم و جور کا مظاہرہ کرتے ہوئے وہ امراؤ جان آدا کو پیر بخش کی مہرانی میں بچتے بچاتے پہلے اس کے سالے کویم کے گھر پر اسے قید و بند کی حالت میں رکھتا ہے اور پھر باپان کار کھنڈو بیچ کر اسے چند مکوں کے بدلے

خاتم جان کے حوالے کر دیتا ہے اس سے انسان کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں اور جسم پر کچی طاری ہو جاتی ہے۔ کچھ اسی طرح کی صورت حال اس وقت بھی پیدا ہوتی ہے جب فیض علی خاتم جان کے بالا خانے سے امراؤ جان آدا کو بھلا پھسلا کر اسے لے کر فرار ہو جاتا ہے اور وہ دودلی ہونے کے باوجود اس کی ترغیب کے سامنے سہرا انداز ہو جاتی ہے۔ کاپوریں وہ مخمخ خود دیکھتی ہے کہ فیض علی کی سنگت کسی گئی ہیں اور اس کی گرفتاری علی میں لائی گئی ہے۔ یہ وہی فیض علی ہے جو امراؤ جان آدا کو اکثر کثیر رقمیں اور سہرے جو اہرات نذر کیا کرتا تھا اور اکثر پیرات باقی رہنے پر اس سے ملنے کے لیے آیا کرتا تھا :

”پہلے وقت باغ اشرفیاں اور تین انگوٹھیاں ایک سوئے کی بافت کا گلینہ ایک فیروزے کی ایک ہیرے کی کچھ کوئی اور بکھار تم اپنے پاس رکھنا خاتم کو دینا میں نے غنمی خوشی ہاتھ میں پھینیں اور اپنی انگلیوں کو دیکھنے لگی۔ یہ مجھے بہت ہی خوبصورت معلوم ہوتی تھیں پھر عندہ تو کھولا اشرفیوں اور انگوٹھیوں کو جو رخا نے میں رکھ دیا۔ (ص ۱۲۹)۔

فیض علی کی شخصیت میں ایک مغرور مزہب توانائی اور ہم جوتی کا نظر آتا ہے۔ وہ خطرات کو مول لینے میں تامل کرنا نہ جانتا تھا۔ اور بہت سے ناجائز اور مشکوک اور شہید دھندوں میں طوٹتا تھا۔ اس کا ربط ضبط اور گھلاوٹ کے تعلقات بھی زیادہ تر اسی قماش کے لوگوں سے رہتے تھے، جو گھنٹی گھنٹوں اعمال تبصر میں پیرے ہوئے تھے۔ اس سے قبل ایک ناگوار اور سنسنی خیز صورت حال اس وقت پیدا ہوتی ہے جب امراؤ جان آدا اپنے بالا خانے پر نواب سلطان صاحب سے مواخلاط ہے اور وہاں ایک خاں صاحب ’ایک غنمی ڈھیلا‘ خدا جانے کہاں سے آچکے ہیں اور صرف سلطان صاحب اور امراؤ جان کے تھیلے میں محل ہوئے اور ان کے درمیان راز و نیاز کے لطف کو کر کر کر دیتے ہیں، بلکہ تشدد اور جارحیت پر بھی آمادہ نظر آتے ہیں۔ نواب صاحب جو بڑے کرٹھے ہوئے، نفاست پسند اور ٹھنڈے مزاج کے آدمی تھے، پہلے تو طرح دیتے رہے لیکن جب بات کسی طرح نئی نظر نہ آئی اور خاں صاحب دشنام طرازی اور ہاتھ پائی پرارتے نظر آئے، تو بالآخر مجبور ہو کر انہوں نے دلائی کے بچے سے طنز نکال کر خاں صاحب کو گھما ل کر دیا اور کچھ کر دار تک پہنچا دیا :



میر کہتے ہی نواب صاحب نے دلائی کے اندر سے ہاتھ نکالا۔ ہاتھ میں طوطہ تھا۔ دن سے داغ دیا۔ خاں صاحب دم سے گر پڑے، جس سے ہو گئی، فرض پر خون ہی خون نظر آتا تھا۔ پورا حسنی جہاں کمری تھیں، کھڑی رہ گئیں۔ طوطہ کی آواز سن کر خانم صاحب، مرزا صاحب، بیوہ خدیجہ جان، امیر جان، بہم اللہ جان، خدمت گارنوں میں سب دوڑے آئے۔ میرے کمرے میں میری ہو گئی سب اپنی اپنی کہنے لگے: (ص ۸۸-۸۹)۔

اس تزلزلے میں مجموعی طور پر اور خط کشیدہ ترکبوں سے بالخصوص دہشت، تشویش، سوسپنس، گھبراہٹ اور پراگندگی کے تاثرات ابھارنے کا اہتمام کیا گیا ہے۔ عمل کا یہ ایک ایسا لمحہ ہے، جب ہر شے زیر و زبر نظر آتی ہے اور نتیجے کے طور پر انصاف میں ایک طرح کا تشنج سا پیدا ہو جاتا ہے اور کچھ دیر تک قتل کام نہیں کرتی۔ بہر حال اس افراطی کوریج دفع کرنے اور حالات کو معمول پر لانے کی یہی تدبیر سوچی کہ ان سورا اور گھائل خاں صاحب کو کہا روں نے ڈولی میں ڈال کر ان کی رہائش گاہ کے قریب لے جا کر چھوڑ دیا، تاکہ وہ اپنے کیے کو جس طرح چاہیں جھگتیں۔ اسی طرح کی کیفیت اس وقت مستولی ہوتی ہے جب سلطان صاحب کی عدم موجودگی میں رام دی جو نواب بیگم بن چکی تھی اور امر اؤ جان آدا اور دیگر نوجوان اور حسین خواتین خامی رات بیت چکنے کے بعد سناٹے کے ماحول میں مغل سرود میں زندگی کے کیف و انبساط سے لطف اندوز ہو رہی تھیں، اور ایک مہور کن فضا قائم تھی کہ یکایک ڈاکوؤں کے ایک گروہ نے بن میں فیض علی کا بھائی فیاض علی بھی شامل تھا، نواب صاحب کی حویلی پر دھاوا بول دیا اس سے قدرتی طور پر ایک طرح کی کھلبلی مچ گئی اور ہوش و حواس پراگندہ اور منتشر ہو گئے اور چاروں طرف سرسبکی پھیل گئی۔ دلاور خاں، خاں صاحب، فیض علی اور ان کے دوسرے ساتھی اور گروہ ہزار ہا افراد ایسے کراہیں، گویا وہ تحت الارض کی دنیا یعنی UNDER WORLD سے تعلق رکھتے ہوں۔ وہ صرف آزمودہ کار اور جہاں دیدہ مجرم ہی نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق ایک ایسی دنیا سے ہے جو سرتاسر تاریکی میں بیٹی ہوئی ہے۔ جو تہذیب و تمدن اور تسلیم شدہ ماحولوں کی نفی کرتی ہے۔ اس دنیا کے اپنے قوانین ہیں اور اپنا کوڈ CODE ہے، جنہیں اس کے باسی ہی سمجھتے پہچانتے اور برتتے ہیں۔ اور اس دنیا میں تشدد، ہلاکت، آفرینی، لوٹ مار، جبر و تعدی، کشت و خون، بے غیرتی اور بے حیائی اور انسانی وقار کی تذلیل و تضحیک ہی نہیں بلکہ ان کی بیخ کنی اور استیصال ہی حاصل ہوتی ہے۔

اور مقصد زندگی ہے اور ہر عمل کی انتہا شکست و ریخت اور انتشار و اختلال ہے۔

یہ کہا جا چکا ہے کہ مرزا سوا کو کردار نگاری اور سراپا کے پیش کرنے میں خاص ملکہ حاصل ہے فیض علی کے جنگل سے غیر متوقع طور پر چھپکا رہا چکنے کے بعد امر اؤ جان آدا کا پور میں ٹھہر جاتی اور اسے اپنا مستقر بنالیتی ہے اور رفتہ رفتہ یہیں ڈیرہ ڈال کر اپنا کاروبار جمالیتی ہے۔ جب اس کے فن کے چرچے ہونے لگے، ہیں اور اس کی شہرت کو پر لگ جاتے ہیں تو اکثر جگہ اسے خبرے کے لیے معقول معاوضے پر بلایا جاتا ہے۔ چنانچہ رام دی بیگم سلطان صاحب بھی اپنے بیٹے کی سالگرہ کے موقع پر، جیسا کہ اس سے قبل بھی کہا گیا، اسے مدعو کرتی ہے (اس وقت تک رام دی اور امر اؤ جان آدا ایک دوسرے کے تشخص ذاتی سے نا آشنائے محض تھیں)۔ چنانچہ جو بڑی بی امر اؤ جان آدا کو مدعو کرنے اور رام دی کا پیغام اس تک پہنچانے کے لیے آتی ہیں، ان کا حلیہ انتہائی حرارت کے ساتھ اور بڑے دل نشین انداز میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

”تھوڑی دیر بعد ایک بڑی بی کوئی ستر برس کا سن گوری سی سبز پھریاں پڑی ہوئی بال جیسے روئی کا کھالا، مگر چمکی ہوئی، سفید مٹل کا ڈوپٹہ تنزیب کا کرتا، نین سکھ کا پانچاڑ پہنے ہاتھوں میں چاندی کے موٹے موٹے کڑے انگلیوں میں انگوٹھیاں جڑب ہاتھ میں بانجی کا پتی ہوئی آئیں اور سامنے فرش پر بیٹھ گئیں: (ص ۱۶۷)۔

یہاں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان بڑی بی کی سادگی میں جو بے ریاکی اور گھریلو پن ہے، وہ حاذیب نظر ہے۔ اس سراپا نگاری کے پس پشت تو کوئی خاص مقصد نہیں ہے بجز ایک طرح کی واقعیت نگاری کے، جس کی مدد سے ایک جیتی جاگتی شکل تصور کے روبرو آکھڑی ہو۔ لیکن بعض دوسرے مقامات پر طنز و استہزاء کا پہلو خاصا نمایاں نظر آتا ہے۔ اس سے قبل دو مولوی صاحبان کا ذکر آچکا ہے۔ ایک وہ جو نو چویں کی تعلیم و تدریس پر خانم کے ہاں باقاعدہ مقرر تھے اور دوسرے وہ جو بہم اللہ جان پر جان چھڑکتے تھے اور اس دل ربا اور شوخ چشم طوائف کے لیے ہر دم دیدہ و دل فرس راہ کیا کرتے تھے اور اس کے راستے میں اپنی پلکیں بچھانے کے لیے مستدرہ رہتے تھے یا پور میں وارد ہوتے ہی امر اؤ جان کا واسطہ ایک اور مولوی صاحب سے پڑتا ہے، جو کسی مسجد میں امام تھے اور جن کا قیام وہیں مسجد کے ایک



حجرے میں تھا۔ امراؤ جان جو فیض علی کا انتظار کرتے کرتے بے حال ہو گئی تھی، انتہائی مایوسی اور دل گزشتگی کے عالم میں اور پیٹ بھرنے کی جستجو میں اس مسجد کا رخ کرتی ہے اور مولوی صاحب بے چارے، ستم ظریفی دیکھیے، یہ سمجھتے ہیں کہ وہ غالباً طاق بھرنے کے لیے آئی ہے۔ بہر حال اس ناگہانی ملاقات پر وہ امراؤ جان آدا کو جیسے لگے، اسے اس نے یوں بیان کیا ہے:

”جوان آدمی تھے، صورت بھی کچھ ایسی بُری نہ تھی۔ ساڈلی رنگت تھی، چہرے پر حوٹلی پن سا تھا۔ سر پر لمبے بال تھے۔ منہ پر ڈاڑھی تھی، مگر کچھ بے کٹے پن سے بھی زیادہ بڑھی ہوئی۔ مونچھوں کا بالکل صفایا تھا۔ تہذیبیت اور اپنی بندھی ہوئی تھی۔ سر پر چھینٹ کی بڑی سی ٹوپی تھی۔ جو سر کی پوری چوڑی کو ڈھانپنے ہوئے تھی۔ بات کرنے کا عجیب انداز تھا۔ مزہ جلدی سے کھلتا تھا۔ پھر مند ہو جاتا تھا۔ بچے کا ہونٹ کچھ عجیب انداز سے اوپر کھڑکھڑاتا تھا اور اس کے ساتھ کچھ دار ڈاڑھی کچھ عجیب انداز سے ہل جاتی تھی۔ اس کے بعد ناک سے کچھ ہونا سا نکلتا تھا۔ معلوم ہوتا تھا جیسے کچھ کھا رہے ہیں اور باتیں کرتے جاتے ہیں۔ اصنافاً مزہ جلدی سے بند کر لیتے ہیں کہ ایسا نہ ہو کچھ نکل پڑے۔“ (ص ۱۵۸)

یہ امر بدیہی ہے کہ اس اقتباس میں زور حقیقت نگاری سے زیادہ ہیئت کذائی معنی CARICA-TURE کے پیش کرنے پر ہے اور طنز کی دھار اس میں بعد کمال صراحت کیے ہوئے ہے۔ امراؤ جان آدا گزشتہ مکمل سے بھوکے تھے اور کھانے نام کی اس کے منہ میں ایک کھیل تک اڑ کر نہ پہنچی تھی۔ اس سلسلے میں اس کے اور مولوی صاحب کے درمیان جو دلچسپ مکالمہ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ وہ دونوں کی شخصیت کی آئینہ داری بھی کرتا ہے اور اپنی رواں دواں کیفیت، اتار چڑھاؤ، محاورہ گفتگو اور طنز و مزاح کے تفاعل کے اعتبار سے خاصے کی چیز ہے:

میں: (مسکراتے) اس کی اشد ضرورت تھی، اس لیے کہ مجھے بھوک لگی ہے، کہیں سے کچھ کھانے کو ملے دیکھو۔

مولوی: (اب جیسے تڑپوں بات بنانے لگے ہیں بھلا میں نے دل میں کہا کچھ کیا خاک، مجھے تو پتھر کے ہو جاتے) اسی سے تو کہتا ہوں اس کی کیا ضرورت تھی، کیا کھانا یہاں ملن نہیں؟

میں: امکان بالقوة یا بالفعل بالذلت یا بالعجز

مولوی: بالفعل تو ممکن نہیں۔ میرا ایک شاگرد کھانا لاتا ہوگا، آپ بھی کھا لیجئے گا۔

میں: بالفعل تو ممکن نہیں۔ بالذات کی آپ کو توفیق نہیں اور یہاں ضرورت نے اکل میت کو حجاز کا حکم دے دیا ہے۔ لہذا بازار سے کچھ لا دیجئے۔

مولوی: اک ذرا صبر کیجئے، کھانا آتا ہی ہوگا۔

میں: اب میرا تکلیف المایطاف ہے اور دوسرے میں نے بالتحقیق سنا ہے کہ رمضان شریف ایک مہینے تمام دنیا میں سیر کرتے ہیں اور گیارہ مہینے اس مسجد میں مستکلف رہتے ہیں۔

مولوی: اس وقت توفیق نفس الامر کچھ نہیں ہے۔ میرا ایک شاگرد کھانا لائے گا، آتا ہوگا۔

میں: اور بالعرض والتسلیم وکان محالاً اگر کھانا آیا بھی تو وہ آپ کی قربت لایموت کے لیے بھی کافی نہ ہوگا۔ میری شرکت اس میں لٹی چ اور من وجہ کفالت جی کرے تو الا شفا راشد من لئو کا انتظار ہے تا زیا قار عرق آورده شود

مولوی: آپ تو بہت قابل معلوم ہوتی ہیں۔

میں: مگر میرے زعم ناقص میں آپ کسی قابل نہیں (۱۵۹-۱۵۸)

یہ مکالمہ لسان اعتبار سے خاص توجہ کا مستحق ہے۔ اس کی سرعت اور صراحت کے ساتھ یہ امر قابل غور ہے کہ اس کا جو سیاق و سباق ہے۔ وہ مولوی صاحب کی دینی اور منطقی تعلیم اور ان کے مزاج اور سرشت سے بھی ہم آہنگ ہے اور امراؤ جان آدا کی اصطلاحات علیہ سے واقفیت سے بھی۔ مولوی صاحب ایک جامہ شخصیت ہیں، ہر طرح کی لوج اور نرمی سے نا آشنا۔ وہ چوب خشک کی طرح ہیں اور یہ خشکی اور ہوس ان کے لب و لہجے سے بھی ٹپکتی ہے اور بالقوة، بالفعل، بالذات، فی نفس الامر جیسی ترکیبوں کے استعمال سے بھی۔ امراؤ جان آدا اپنی الفاظ کو ان کی طرف ٹوٹا دیتی ہے اور ان کا استعمال اس کی زبان پر مضحک معنی PARODISTIC ہے مولوی صاحب کی زبان میں ایک طبع کی لکنت ہے، ایک طرح کا کڑوا کڑوا انداز، جسے موسیقی کی اصطلاح میں (اور مرزا رسوا موسیقی کے فن سے بخوبی آشنا تھے) STACCATO کہہ سکتے ہیں، اس کے برعکس امراؤ جان آدا کا محاورہ گفتگو رواں دواں اور جست خیز ہے اس کی حاضر جوابی کی کاٹ مشکل سے کی جاسکتی ہے کہ اس کی زبان تعین کی طرح چلتی ہے۔ وہ اپنے پے در پے محلوں سے مولوی صاحب کو بالآخر پیا کر کے



چھوڑتی ہے۔ پہلے دو خاگوں کے برعکس یہاں طنز و مذاح کی چاشنی بائیس گراؤ میں ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار اس کردار سے خود بھی لطف اندوز ہو رہے ہیں اور اس لطف اندوزی میں وہ خود کو بھی شریک دہم بنانا چاہتے ہیں۔ مولوی صاحب خلقی طور پر پھلے آدمی ہیں یعنی اپنی میکا نیکیت کے باوجود۔ اس بھلنسپست کا سراغ اُمراد جان آدا کی زبان سے اس اعتراف میں ملتا ہے:

مولوی کی ذلت سے مجھے بہت آرام ملا۔ انہی کی معرفت ایک کمرہ کر لے کر لیا۔ نواری بنگلہ دہلی، چاندنی، پھت پورہ، تانبے کے برتن اور سب ضرورت کا سامان خرید لیا۔ ایک سامان کھانا پکانے کو، اور ایک اڈپر کے کام کو۔ دو اور خدمت گار نوکر رکھ لیے۔ بھاٹے سے رہنے لگی۔

اب سا زندوں کی تلاش ہوئی، (ص ۱۶۲)۔

لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ مولوی صاحب بے نیکی بھی ہیں اور مذاق سلیم سے عاری بھی۔ ان کی کٹ ٹائٹ اور کچ بختی میں ایک اندرونی علاقہ ہے۔ اُمراد جان سے ربط کے سلسلے میں ایسا لگتا ہے کہ مرزا رسوا ایک تضاد کو ابھارنا چاہتے ہیں اور وہ تضاد ہے ایک میکا کی بخش اور بے لچک انسان اور ایک برق آسا عورت کے درمیان، جو زندگی کی نامیاتی قوت کی تجسیم کہی جاسکتی ہے اور پایاں کار یہ نامیاتی قوت اس شینی انسان پر غالب آکر اسے پوری طرح زیر کر لیتی ہے۔

اسی ضمن میں ایک اور چہرہ بھی نظر پڑتا ہے اور وہ ہے اکبر علی خاں کا۔ مولوی صاحب تو بچا کر معصوم آدمی تھے۔ منافقت اور ریاکاری سے پاک صاف اور منترہ اکبر علی خاں اس کے برعکس خالص گھاگ ہیں۔ ان کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

”جس زمانے میں ناپ صاحب سے مقدمہ چل رہا تھا۔ ایک صاحب اکبر علی خاں نامی قناریہ تھے۔ چلنے پر نہ آتے۔ آفت کے پرکالے۔ ناجائز کارروائیوں میں مشتاق، جلد بازی میں استاد، جھوٹے مقدمات بنانے میں دیرپہ، عدالت کو دھوکہ دینے میں بکناٹے زبان، میری طرف سے بیروکار تھے۔ ان کی وجہ سے عدالتی کاموں میں بہت مدد ملی۔ حق تو یہ ہے کہ اگر وہ نہ ہوتے تو نواب سے سرگرد ہوئی۔“ (ص ۱۶۲)۔

اور اب تصویر کا دوسرا رخ بھی دیکھیے:

اکبر علی خاں صبح کو کبھی سے بٹ کر میس آتے تھے۔ شام کو میں نماز پڑھتے تھے۔ مگر بے کھانا

آتا تھا۔۔۔ میرے گھر کے کھانے سے انکار بھی نہ تھا۔ میں بھی اپنی کے ساتھ کھانا کھاتی تھی۔ اس زمانے میں میں بھی نماز کی پابند ہو گئی تھی۔ اکبر علی خاں کو تفریہ داری سے عشق تھا۔ رمضان اور محرم میں وہ اس قدر نیک کام کرتے تھے جس سے ان کے سال بھر کے گناہوں کی تلافی ہو جاتی تھی۔ یہ صبح ہو یا غلط، مگر ان کا اعتقاد یہی تھا۔ (ص ۱۶۸-۱۶۷)۔

اکبر علی خاں کے کردار کا یہ تضاد کہ ایک طرف وہ پرلے درجے کے جلسا ز تھے اور فریب دی کے کاموں میں ہمدقت منہک اور سرگرداں رہتے تھے اور ایک طوائف کی انہیں ایسی چاہت اور دلداری تھی کہ کبھی سے میدھے اس کے گھر پہنچتے تھے! اور کھانا بھی اسی کے ساتھ کھاتے تھے اور دوسری طرف نماز بھی تضاد ہوتی تھی اور آپ کو تفریہ داری سے بھی بغایت عشق تھا (کیا عجب ہے کہ رمضان شریف میں اعتکاف بھی کرتے ہوں) اور یہ اعتقاد راسخ بھی کہ چند دن یہ پابندیاں بھیلنے سے سارے گناہ دھل جاتے ہیں اور باقی سال بھر کے لیے جھوٹ مل جاتی ہے، مذہب کے ایسے تصور کی طرف اشارہ کرتا ہے، جسے اقبال نے ’مذہب ملاد جادات و نباتات‘ کہا ہے اور بنی السطور یہ مرزا رسوا کی تضحیک کا جائز طور پر مورد ہے۔ دونوں مولوی صاحبان جو ناول کے شروع میں طنز کا ہدف بنائے گئے ہیں، ان میں سے سہم اللہ جان کے عاشق زار پر تو جنہیں درخت پر چڑھنے کا حکم دیا گیا تھا، ترس آتا ہے اور وہ جو درس و تدریس پر مقرر تھے اور خاتم جان کے ازلی وادری عاشق اور ان پر پردانہ دار جان شاد تھے، ان کے لیے بھی دل سے واہ واہ نکلتی ہے کہ کسی و مندری اور پامردی کے ساتھ اپنی خدمت انجام دے جاتے تھے، مگر اکبر علی خاں ان دونوں سے بنیاد مختلف ہیں۔ وہ زیادہ باہوش، چوکے اور ناپ تول والے آدمی ہیں اور مذہب کے معاملے میں بھی اسی ناپ تول کو برستے ہیں۔ اس پر مرزا ان کے حرم سرالے کا نقشہ کھینچا گیا ہے، لیکن اس سے قبل ان کی حویلی کے سہرونی خود خال اس طرح نمایاں کیے گئے ہیں:

”مکان میں جا کے جو دیکھتی ہوں خدا کا دیا سب کچھ تھا، تانبے کے ٹکے، دیگ مگرے پتیلیاں، لوٹے، نواری پانگ مہری تھنوں کے چوکے، فرش فروش مگو کی بات کا قورنہ نہیں۔

اگنائی میں جیجا کوڑا پڑا ہوا، باورچی خانے میں مائے بوا امیرن کھانا پارہا رہی ہیں، بکھیاں بھن بھن کر رہی ہیں، خوشی کے چوکے پر پیک کے پکھلے پڑے ہوئے، بوی کے پنگوں پر سون کوڑا



امین نے پاندان لاکے ہوئی کے ساتھ رکھ دیا۔ کچھ چوڑے کے دھبوں میں سارا پاندان چھپا ہوا تھا۔ دیکھ کے میرا لڑائی فاش کرنے لگا: (ص ۱۰۳)۔

شاید غلاطت اور اجڑی کا یہ بیان ایک علامت ہے، حرم سرائے کی اندرونی صورت حال کی جس میں سوکنوں کی باہمی کھینچ تان رستہ کشی اور جلن اور رقابت توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے اور اس سے خود اکبر علی خاں کے کردار پر بھی بھرپور روشنی پڑتی ہے۔

فیض علی سے علیحدگی کے بعد اور کاہنور کے دوران قیام کے اختتام پر امراؤ جان آؤ اتفاقاً طرہ پر نہیں آباد پہنچ جاتی ہے، جو اس کا آبائی وطن تھا اور عرف عام میں 'بگنگ' کہلاتا تھا۔ یہاں اسے ایک مہرے میں طلب کیا جاتا ہے اور اسے بس ایک امیر ناگہانی پانا شنائی کیجے اور اسے اس کا سان گمان بگنگ نہ تھا کہ یہ تقریب جس کی رونق بڑھانے کے لیے اسے مانا ہے، اسی محلے میں منعقد کی جاتی ہے، جہاں اس نے اپنا بچپن گزارا تھا۔ جہاں اب ایک ڈھانچا سا گھر تھا جس کے صحن میں اصلی کا درخت ایک موجود تھا۔ اس پاس ہی ایسے ہی دلیسے لوگ رہتے تھے جن کا تعلق سچے درجے کی معاشرتی اور معاشی سطح سے تھا۔ ناول کے دروبست کے پیش نظر یا مرقابل غور ہے کہ اس نقطے پر پہنچ کر سنہ ۱۹۰۲ء یعنی SCENARIO بالکل بدل جاتا ہے۔ اس میں تکلف سے میرا ایک نوع کی سادگی اور سپاٹ پن یعنی HOMELINESS نظر آتی ہے یہاں وہ شان و شوکت اور وفرا در طس طاق نہیں ہے جو پس منظر کے طور پر امراؤ جان کے دوسرے مہروں کے دست فراہم کیا گیا تھا اور اس کا لباس رقص بھی لباس فاخرہ نہیں ہے، بلکہ اس میں اس طرح تبدیلی کر دی گئی ہے گویا وہ اپنے مانوس ماحول کی طرف مراجعت کرنے والی ہے۔ مگر ختم ہوجانے کے بعد اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے مردوں اور عورتوں کے ٹھٹ کے ٹھٹ لگے تھے) امراؤ جان آؤ کو قریب کے ایک گھر میں بلایا جاتا ہے جس کے دروازے پر چھٹا ہوا ٹاٹ کا پردہ لٹکا ہوا تھا، جہاں اس کی ماں اور اس کا چھوٹا بھائی رہتے تھے۔ اب ان کی وہ حیثیت نہیں رہی تھی جو امراؤ جان آؤ کے باپ کی زندگی میں تھی۔ ماں چراغ کی روشنی میں اس کا منہ اٹھا کر دیکھتی ہے تاکہ اسے پہچاننے کے سلسلے میں اپنے قیاس کے لیے اسے شہادت مل سکے۔ دقت کی گہری خلیج کو پھلانگ کر ماں اور بیٹی کی بازوید کا منظر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"اتنے میں دو عورتیں پردے کے باہر نکلیں۔ ایک کے ہاتھ میں چراغ تھا۔ اس نے میرے منہ کو ہاتھ سے تمام کے کان کی نو کے پاس غور سے دیکھا اور کہا، کیوں ہم نہ کہنے تھے کر دی ہے۔ دوسری ہائے امین کہہ کے لپٹ گئی۔ دونوں ماں بیٹیاں جھین مار مار کے روتے لگیں، پچکیاں بندھ گئیں۔ آخر وہ عورتوں نے آکے پھڑپھڑایا، اس کے بعد میں نے اپنا سارا نقص دہن لایا، میری ماں بیٹی شٹنا کی۔ اور رو دیا کی۔ باقی رات ہم دونوں وہیں بیٹھے رہے۔ صبح ہوتے میں رخصت ہوئی۔ ماں نے چلتے وقت جس حسرت بھری نگاہ سے مجھے دیکھا تھا وہ نگاہ میرے دم تک مجھے نہ بھولے گی۔ روز روشن نہ ہونے پایا تھا کہ سوار ہو کر اپنے کمرے پر چلی آئی۔" (ص ۱۹۳)۔

یہ تراشہ جس قدر پر تاثیر ہے۔ اس میں دل گدا خنگی اور حراماں نصیبی کا جوانمرد کا س ہے، جگر نشت نشت کی جو کیفیت ہے، جذبات کے بندھن جس طرح ٹوٹنے نظر آتے ہیں اور امراؤ جان کی شخصیت اس موقع پر جس طرح تحلیل ہوتی دکھائی گئی ہے وہ ناول کا ایک نہایت ہی اہم باب ہے۔ اس کے تقریباً فوراً بعد یعنی اس کے کمرے پر واپسی پر اس کا چھوٹا بھائی اس کے پاس پہنچتا ہے اور اس رسوائی کا حال سن کر جو اس کی ماں اور خود اسے اپنی بہن کی وجہ سے اٹھانا پڑی تھی (اس لیے کہ محلے بھر میں اس کے چہرے ہو رہے تھے اور غالباً ہر طرف سے تھری تھری ہو رہی تھی) وہ آگ بگولہ ہو جاتا اور اسے قتل کرنے پر آمادہ نظر آتا ہے۔ یہاں ماں اور بھائی کے طرز عمل کا تضاد اس طرح دکھایا گیا ہے:

"دوسرے دن شام کو کوئی دو گھنٹی رات گئے، ایک جوان سا آدمی سا نولی رنگت کوئی بیس بائیس برس کا سن چھڑا ہوا تھا، سپاہیوں کی ایسی وردی پہنے میرے کمرے پر آیا۔ میں نے حق بھرا دیا۔ پاندان میں پان نہ تھے، ملا کو بلا کے چپکے سے کہا، پان لے آؤ۔ اتفاق سے کوئی اور اس وقت نہ تھا، مگر میں نے اسے نہیں ہوں اور وہ ہے، جوان، کل تم ہی مجھے کو لگتی تھیں۔ یہ اس نور سے کہا کہ میں جھٹک گئی۔ میں: ہاں، اتنا کہہ کے اس کے چہرے کی طرف جو دیکھا، یہ معلوم ہوتا تھا جیسے آنکھوں سے خون ٹپک رہا ہے۔



جوان: سر ہنچا کر کے، خوب گھرانے کا نام روشن کیا۔

میں: (لوب بھی کر یہ کون شخص ہے) اس کو تو خدا ہی جانتا ہے۔

جوان: اگر ایسی ہی عزت دار ہوتیں تو اس شہر میں کبھی نہ آتیں اور آئی بھی تھیں تو تمہیں اس

محلے میں مجرے کو نہ آنا تھا، جہاں کی رہنے والی تھیں۔

میں: ہاں اتنی خطا ضرور ہوئی۔ مگر مجھے کیا معلوم تھا۔

جوان: اب تو معلوم ہو گیا۔

میں: اب کیا ہوتا ہے۔

جوان: (ہمت ہی غصہ ہو کے) اب یہ ہوتا ہے۔ اب (بھری کمرے نکال کے مجھ پر چھٹا، دونوں

ہاتھ پکڑ کے، بھری گلے پر رکھ دی) یہ ہوتا ہے۔

اتنے میں اماں باز اسے پان لے لی۔ اس نے جو حال دیکھا، لگی پھینچنے، اسے دوڑوا

بیوی کو کوئی مارے ڈالتا ہے۔

جوان: (بھری گلے سے ہٹا کے ہاتھ چھوڑ دیے) عورت کو اردوں اور عورت بھی کون بڑی....

اتنا کہہ کے ڈاڑھیں مار مار کے رونے لگا.... جب دونوں خوب رو دھو چکے۔

جوان: ہاتھ جوڑ کے، ابھا تو اس شہر سے کہیں چلی جاؤ۔

میں: کل چلی جاؤں گی، مگر ایک مرتبہ ماں کو اور دیکھ لیتی۔

جوان: بس اب دل سے دور رکھو۔ صاف رکھو، کل اماں نے تمہیں گھر پر بلایا، میں نہ

ہوا، نہیں تو اسی وقت دارا نیا راہو جاتا۔ محلے بھر میں چرچے ہو رہے ہیں: (صحنہ ص)

ان دونوں تراشوں میں جو فرق ہے، وہ یہ کہ جہاں ایک طرف امراؤ جان آدا کی ماں ہر تن فرط ہمت

ہے اور محبت کی چھن اور کسک کے علاوہ کوئی دوسرا جذبہ اسے مس نہیں کرتا اور الفاظ اس کی

شدت جذبات کے سامنے گونگے ہو گئے ہیں، وہاں دوسری جانب اسکا بھائی پہلے تو نعلوب الغضب

ہو کر تشدد پر آمادہ نظر آتا ہے اور بہن کے وجود ہی کو ختم کر دینا چاہتا ہے لیکن اس طوفان

سے گذر چکنے کے بعد اس میں نہ صرف غمراہ پیدا ہوتا ہے بلکہ اس کے دل کی اتھاہ گہرائیوں

سے بھی محبت کا سوتا پھوٹ نکلتا ہے اور آخر آخر میں وہ ایک طرح کی سبک سوزی تندی

اور بے بسی کا تکلیف دہ اور جان لیوا احساس کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ دونوں کا رد عمل ایک طرح کی

جذباتی تندی، کٹکٹ اور شکست اور صواب کا آئینہ دار ہے۔ امراؤ جان خفت، مذمت اور صاحب

جرم کے بوجھ تلے دبی اور پس جاتی ہے، مگر اپنی تقدیر کے مصبرات کو قبول کرنے اور ان کے سامنے

سرنگوں ہونے کے سوا اس کے لیے کوئی اور چارہ کار نہیں ہے۔ اس کا کمرہ ایک علامت ہے

اس زندان کی، جس میں وہ محبوس ہے اور اپنی تقدیر کے لازمی منطقی بھران کی پابند ہے عورت

کی بے چارگی کی اس سے بڑھ کر دلدار تصور، جو یہاں پیش کی گئی ہے کہیں اور شکل ہی

سے مل سکے گی۔

کاپور کے قیام کے دوران خاتم کو امراؤ جان آدا کی موجودگی کا پتہ چل جاتا ہے اور

وہ بڑا حسنی کے در پے اسے واپس لکھنؤ بلا بھیجتی ہیں۔ اس اتار میں لکھنؤ غدر کے ہنگامے کی

زردیں آچکنا ہے۔ ہندوستانیوں کی باہمی تفریق، ریشہ دو انیاں اور عیش و عشرت میں ان کے

انہماک اور استغراق کی وجہ سے وہ خود ہی اپنی شکست اور ہزیمت کا سامان فراہم کر دیتے ہیں

اور انگریز اپنی سیاسی سوجھ بوجھ، حکمت عملی اور تنظیم و تدبیر کی بدولت ان پر غالب آجاتے

ہیں اور یہ صاف نظر آنے لگتا ہے کہ مستقبل کی تعمیر و تشکیل اب انہی کے ہاتھوں ہوگی اور

بلا شرکت غبر سے اس کے سوس اور سمار وہی ہوں گے۔ نواب برجیس قدر اور نواب بیگم کو

کلکتے میں مٹیا برج میں بھیج دیا جاتا ہے اور وہ بساط یکسر سمٹ جاتی ہے جس پر عیش و عشرت

کے سارے لوازمات اور نفیس پرستی کے سارے آداب فریے کے ساتھ ملحوظ رکھے جاتے تھے۔

اسی لکھنؤ میں کسی درگاہ میں ایک بار پھر امراؤ جان آدا کی رام دی یا بالفاظ دیگر بیگم سلطان

صاحب سے مل بٹھیر ہو جاتی ہے اور وہ اسے اپنے ہاں آنے کی دعوت دیتی ہے۔ وہاں پہنچ کر

سلطان صاحب سے اس کی آنکھیں چار ہوتی ہیں اور دونوں کنگھیوں سے ایک دوسرے کے

محبوس بلکہ دھون جذبات شوق و الفت کو پڑھنے اور ماضی کے جھروکوں میں جھانکنے کی

کوشش کرتے ہیں لیکن اس حزم و احتیاط کے ساتھ کہ رام دی پر کوئی راز ناش نہ ہونے

پائے۔ اس سے قبل یہ کہا جا چکا ہے کہ فیض علی کے علاوہ امراؤ جان آدا کے مرقعش دل میں

محبت کی چنگاری اگر کسی نے بجھ کاٹی تھی تو وہ صرف سلطان صاحب ہی تھے:











FICTIONAL سطح پر آشکار کرتا ہے۔ اس زر کار خریطے کے پس پشت جو حقیقت مستور ہے وہ بار بار توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے اور میں اس روپ بہ روپ کے ذریعے از اول تا آخر ایک جاں گسل حقیقت کا احساس دلاتی ہے۔

اُردو ناول نگاری کی تاریخ میں اُردو جان آدا کو بلاشبہ ایک انفرادی امتیاز حاصل ہے۔ اس کی تکنیک کا ایک پہلو یہ ہے کہ جن یادوں کی باز آفرینی اور جن واقعات کی تہوں اور پرتوں کو کھولنے پر مشتمل ہے۔ وہ مستقیم سلسلہ واریت یعنی LINEAR SEQUENCE کے تابع نہیں ہے بلکہ ان کے پیچھے ایک طرح کے عدم تسلسل یعنی DISCONTINUITY کا اصول کار فرما ہے۔ یہاں مکانی نقطے انتقال پذیری بلکہ بے دخلی یعنی DISPLACEMENT کے پابند ہیں۔ یہاں بہت سی تصویریں ایک دوسرے کے پہلو پہلو رکھ دی گئی ہیں جن میں مشابہت اور تضاد و تماثل دونوں عناصر یک وقت ابھارے گئے ہیں۔ روزمرہ کی عملی زندگی میں بھی واقعات کا بہاؤ کسی منطقی ترتیب کے مطابق سامنے نہیں آتا بلکہ ذاتی نقطے ایک دوسرے کے اندر اس طرح مدغم ہوتے رہتے ہیں کہ انھیں میسر نہیں کیا جاسکتا۔ ان کا نقش جب ناول نگار مضو فرطاس پر اُتارنا چاہتا ہے، تو وہ بھی اسی طرح کی ترتیب کو سامنے نہیں رکھتا اور حافظے کے خزانوں کو جب کھنگالا جاتا ہے جیسا کہ اس ناول میں بیش از بیش کیا گیا ہے، تب بھی ہم اسی صورت حال سے دو چار ہوتے ہیں یعنی کنگے بٹھنے پیچھے لڑنے اور پھر آگے بڑھنے کا عمل مدام جاری رہتا ہے۔ ناول کی ہیروئن اُردو جان آدا ایک مرکزی فراست یا شعور کی حیثیت رکھتی ہے وہ ایک نقطہ استعارہ یعنی POINT OF REFERENCE ہے ایک دیکھنے والی آنکھ ہے جس کی بصریت یا شاہد ہے اور ارک کے توسط سے اور اس کی روشنی میں عمل کے آثار چڑھاؤ کو بھی متعین کیا جاتا ہے اور کرداروں کا محاکمہ بھی کیا جاتا ہے۔ وہ اپنی زندگی میں جن جن نشیب و فراز سے گزرتی ہے اور جس جس وضع کے مردوں اور عورتوں سے اسے سابقہ پڑتا ہے۔ ان کے برتاؤ اور رد عمل کا ایک ایک نقش اور اس صحبت اور ہم سفری کا ایک ایک لمحہ بڑی نفاست اور جا بکدستی کے ساتھ ناول کے صفات پر نمایاں کیا گیا ہے۔ ناول کے پلاٹ میں کردار کشی، سراپا نگاری، بیانہ کے فن پر قدرت، مختلف مناظر اور احوال کا منطقی ترتیب کے برعکس جذباتی مدوجز کے سیاق و سباق میں سامنے لایا جانا، نفسی محرکات کی نشان دہی جو عمل کے کسی نہ کسی پہلو کو متعین کرتے ہیں۔ طنز مذاح کے آمیزش اور تعامل یعنی INTERPLAY عدم تسلسل

کی تکنیک کا استعمال اور مکالموں کی چستی، صراحت یعنی VIVIDNESS اور برق اندازی، یہ سب کچھ موجود ہے۔ اس میں شوخی، طرازی اور طنز کے چوہینے ہیں، ان کا جواز اور سبب یہ ہے کہ یہ پوری داستان ایک ایسی زن بازی سے سنائی گئی ہے جو شستہ و شائستہ ہے، جس کا دل جراحت آلودہ ہے، جو اصل حقیقت اور اس کی ظاہری ضرب کپ پر چھائیوں کے امین عدم مطابقت کا شعور رکھتی ہے، جو شوہر گری اور کافراؤں کے سولہ سنگھار سے پوری طرح آراستہ ہے اور جسے حسن بیان پر بھی کافی دسترس حاصل ہے۔ اس کا عقاب نگاہی اور مصروفیت اسی طرح کی داستان گوئی، فقرہ طرازی اور انکشاف ذات کی متقاضی تھی لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس ساری شوخی، بذلتی سخنی اور خوش گفاری کے باوجود جو ہر موقع پر اس میں دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے، اس ناول پر اسی 'دل نکلنگی اور حیا نصیبی کے سایہ بڑے نظر آتے ہیں جن کی طرف ایک اشارہ اُردو جان آدا کے اس بیان میں مستتر ہے:

مگر یوں کے دن شب بہتاب کا عالم صحن باغ میں تختے کے چوکے پر سفید چاندنی کا فرش ہے کھڑا کھینچے لگے ہوئے عیش و نشاط مہیا باغ میں طرح طرح کے بھول کھلے ہوئے۔ پہلے چبلی کی ہلک سے دماغ مضطرب و خوشبودار گھوڑیاں بے ہوئے حقیقت، تخیل کا جلسہ آپس کا چلیں۔ بے تکلفی کی باتیں ایسے ہی جلسوں میں، چٹھہ کو دنیا و مافیہا کا تو کیا ذکر انسان خدا کو بھول جاتا ہے اور اسی کی سزا ہے کہ ایسے جلسے جلد ہی درہم برہم ہو جاتے ہیں (پیش)

آخری جلد ایک کھدی منشا رکھتا ہے۔ یہ داستان ایک ستم رسیدہ عورت ہی کا المیہ نہیں، بلکہ ایک پورے معاشرے کے کھوکھلے پن کی عکاس اور اس کی شقاوت سے روحی اور جہاز تغافل کا مرثیہ بھی ہے۔ پورا عمل ایک طرح کا عکس نمایاں KALEIDOSCOPE ہے جس کی وساطت سے اس معاشرے کے مختلف اور متنوع نقوش چشم زدن میں اور یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے بھر جاتے ہیں۔ یہاں عورت کی حیثیت پر کراہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ وہ بمنزلے ایک رنگین کھلونے کے ہے جس سے ہر وہ شخص گھڑکی بھر کے لیے بآسانی کھیل سکتا ہے، جس کا ہاتھ کشادہ ہو اور جو چند سکون کے عوض چند ساعتوں کی برقی کاسودا کر سکتا ہو، چاہے وہ بذات خود کتنے ہی مکروہ اور ناپسندیدہ اطوار کا مالک کیوں نہ ہو۔ بازار میں کی ان ہوشوں میں سے تقریباً ہر ایک مثل ایک مظلوم اور منقش جلی، ایک بلیبل قفس رنگ کے ہے جس کا چمک دمک اور تب و تاب یکسر لٹاتی ہے یعنی بہت جلد ماند پڑ جاتی ہے معاشرے میں اس کے لیے



جسم فروشی کے علاوہ زیست کرنے کی کوئی اور سبیل نہیں ہے۔ یہاں عورت کا رُوب ماں بہن اور بیٹی کا نہیں ہے۔ بلکہ وہ صرف گوشت و خون اور رگوں اور اعصاب کا ایک میوٹے ہے، یعنی ہیما جنڈبات کی آسودگی فراہم کرنے کا ایک میکانیکی وسیلہ۔ یہاں محبت نہیں، صرف ہوس کی حکمرانی اور غلبہ رانی ہے۔ یہاں مرد اور عورت کا مقدس رشتہ ایک ایسے تعلق میں تبدیل ہو جاتا ہے جس کا اظہار کسی گہرے جذبے کی صورت نہیں، بلکہ اس جذبے کے استہزاء پر منحصر ہے۔ یہاں قص و سرود کے دلدادہ صرف بگڑے ہوئے نواب اور رئیس زادے نہیں ہیں جو ہوس رانی اور جنسی تلفذ کی تلاش و جستجو میں ہر سو مٹھلاتے رہتے ہیں بلکہ ایسے قدس مآب لوگ بھی ہیں جو منصب سے شغف اور رندی اور ہوسناکی کے شوق کو الگ الگ خاؤں میں رکھنے پر قادر ہیں اور اپنے ضمیر میں جو شکیپر کے ایک ڈرامائی کردار کے بقول ایک KIBE کی طرح ہے جس پر باسانی پردہ ڈالا جاسکتا ہے، کوئی خلش محسوس نہیں کرتے اور اس کی آواز کو دبا دینے کے بعد اپنے عمل کے تناقضات کا کوئی خفیف سا بھی احساس نہیں رکھتے بلکہ سکون قلب کے ساتھ زندگی بسر کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ یہاں عز پرستی اور منصب کی کوئی قید امتیاز اور تفریق نہیں ہے۔ سوار اور کار رفتہ لوگ بھی اس بد نصیب عورت کو اپنی حرص و آرزو کا نشانہ بنانے سے نہیں چوکتے اور کم از کم کام و دہن کی سیرابی بلکہ صرف نظروں کی تشنگی دور کرنے کی تدبیروں میں غلطاں و چچاں رہتے ہیں۔ یہاں قدم قدم پر راس و رنگ کی جلوہ گری ہے یہاں جنسی چشم وابروئے مغضی سجائی اور گرم کھجی جاتی ہیں۔ یہاں سلیجے میں ڈھیلے ہوئے بدنوں کے خم و پیچ اور ٹوٹنے ہوئے جسموں کی مائع بردوش اگڑائی ہیں۔ یہاں کی نفسانیں غبر و گلاب کی خوشبوؤں سے مسطر رہتی ہیں۔ یہاں شعر و شاعری اور قص و سرود کی محفلیں جمتی ہیں جن کے چہچہ اور زمزمے رات گئے تک کانوں میں گونجتے رہتے ہیں۔ یہاں میلوں ٹھیلوں اور پک نمک پر جانے کا شوق ہر دل میں پھلتا رہتا ہے کہ وہاں زندگی جذبات کے بے محابا اظہار سے شرابور رہتی ہے اور جلیتوں پر سے عقل و دانش اور مصلحت اندیشی کے پہرے اٹھا دیے جاتے ہیں اور جنس کا کاروبار جاری رہتا ہے لیکن اگر ذرا ٹھہر کر اور بر نظرِ تنقید کیا جائے، تو اس ساری پہل پہل سرستی و بے باکی، رندی اور ہوسناکی، چو پختوں اور پختیوں کے پس پشت یہاں دیوالیہ پن اور انحطاط و اضمحلال کے سارے عوامل، آثار اور خواہ بہرہ کمال موجود ہیں۔ جتنی کرداروں میں گوہر مرزا آبادی اور حنا کے کردار اس معاشرے کے گھناؤنے پن اور عریانیت کو بے جھجک اور بغیر کسی رکاوٹ

اور امتناع کے سامنے لاتے ہیں جس کی بنیاد ریت پر جمائی گئی ہے جس میں کوئی تولزن، استحکام اور بائیدگی کی کوئی رمت موجود نہیں ہے اور جس کا بکھر جانا یقینی نظر آتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح اور قرین قیاس ہوگا کہ اس ڈرامے کا ہر کردار اپنے تئیں انتشار اور پرگانگی کے اس نقش کو ابھارنے میں جتنی المقدور اور حسبِ توفیق مدد و معاون ہوتا ہے۔ اس کھوکھلے پن اور اتھلے پن کی دلغریب خارجی تجسیم میں خامیچاں میں نظر آتی ہے جس کے کاروبار عیش میں بے ساری منفی قوتیں اور غنا صرصر کنز اور مجمع ہو گئے ہیں۔ اس کا بالا خانہ اور اس بالا خانے کے معمولات ایک واضح اور روشن علامت ہیں اس ابتذال اور گراؤ کی انسانی رشتوں اور رابطہ اور وابستگیوں کی اس بے حسی تعلیمک اور تسخر کی جو ایک زوال آمادہ معاشرے کا پتہ دیتا ہے۔ امراد جان آواہی کا نہیں، ناہنم ہراس جواں سال، خوبدبت طناز کا اسی طرح شکار کرنے پر تلی رہتی ہے، جیسے کوئی شکاری باز کو اپنے چنگل میں دبوچنے کے لیے اس پر جھپٹے، اس کا یہ جھپٹا دہل زندگی پر موت کی یورش ہے۔ اس لیے کہ موت کا آہنی پنجہ ہر لمحہ زندگی کے تقاضے میں لگا رہتا ہے۔



جسے ایک حد تک انہوں نے تخلیق کیلئے جس کے جبر سے وہ آزاد نہیں ہو سکتے۔ اور جو شروع ہی سے امرکانت کے پاؤں کی بٹری بن جاتا ہے۔ سمرکانت کا سارا دھندا سود پر روپیہ چلانا بچوری کا مال سستے داموں خریدنا اور اسے خاصی گراں قیمت پر فروخت کرنا اور استحصال اور زراعت و زری کی اور دوسری شکلوں پر مشتمل ہے۔ یہی ان کی کائناتیں فراغت بلکہ تعیش کی بنیاد ہے۔ یہی دکھارو بار ہے جسے وہ خود چلاتے ہیں اور اسی میں وہ امرکانت کو بھی لگانا چاہتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ مذہب کے خارجی مولات اور واجبات کو بھی بڑی تنہائی کے ساتھ پورا کرتے ہیں اور اس پر اصرار کرتے ہیں۔ اور نہ ایک طرف اپنے کاروبار کی راہ میں اس ظاہری مذہب پرستی کو کوئی رکاوٹ سمجھتے ہیں، اور نہ مذہب کی حقیقی روح اور اس کے سیردنی خول کے درمیان کسی عدم مطابقت کا احساس کرتے ہیں۔ یہی بے مسمی یا بدلوں کے مابین کش مکش سے دیدہ و دانستہ جہنم پوش ہی وہ بنیاد ہے، جو باپ اور بیٹے کے درمیان غلط فہمی، تلخی اور باہمی اعتبار کے فقدان کا سبب بنتی ہے۔ ایک اور اہم عنصر اس سلسلے میں یہ ہے کہ سمرکانت اپنی پہلی بیوی کی موت کے بعد دوسری شادی کر لیتا ہے اور اس طبع امرکانت ماں کی محبت سے شردہ ہی میں محروم ہو جاتا ہے۔ اور اس کی شخصیت میں بہت سی نفسیاتی گتھیاں اور الجھنیں اسی نامحرومی کے اس کا کے طفیل پیدا ہو جاتی ہیں۔ دوسری بیوی سے ایک لڑکی پیدا ہے۔ یہ دوسری بیوی بھی جلد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ نینا کا کردار ابتدا میں اچھا تھا سا دکھایا گیا ہے۔ سوائے اس محبت کے جو امرکانت اور نینا کے درمیان قدرتی طور پر جنم لیتی اور آفتاب تک قائم رہتی ہے۔ لیکن یہ چند باتیں سہارا ایک حد تک ہی امرکانت کی ضروریات کو پورا کرتا ہے۔ امرکانت کی شادی سکھد سے کر دی جاتی ہے جو ایک متول، فارغ السال اور خوش حال گھرانے کی لڑکی ہے اور اس وقت کر دی جاتی ہے، جبکہ ابھی زامرکانت نے اپنی تعلیم ختم کی ہے، اور ندوہ اپنے لیے زندگی میں کوئی خاص سمت یا رخ متعین کر پایا ہے۔ ایک لحاظ سے تعلیم یا کسی بھی ایسے نظم اور ضابطے کی سمرکانت کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں ہے، جو شخصیت کو سوارنے، اس میں آب و رنگ مہرنے اور اس میں وزن و وقار پیدا کرنے کے لیے ضروری سمجھا جائے۔ سکھد بھی اپنے اصول کی آفریدہ اور ساختہ پرداخت ہے۔ اس میں خود بینی، غرور و تکبر، راحت و آرام سے وابستگی، ایک خاص مبارک زندگی سے بچنے اترنے سے انکار اور ان تمام اقدار سے گہرا رنگ و نظر آتا ہے۔ جو اعلیٰ معیار کی تعلیم اور تہذیب سے مختص ہے۔ امرکانت کے اندر

## میدانِ عمل

میدانِ عمل پریم چند کے تخلیقی ارتقا کے تیسرے اور آخری دور کے ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ یہ غالباً ۱۹۳۲ء اور ۱۹۳۳ء کے دوران ضبط تحریر میں آیا، اور اس کے بعد جلد ہی شائع ہو کر منظر عام پر آیا۔ اور ان کی غفلت کی پختگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ ناول کا عنوان اس اعتبار سے معنی خیز ہے کہ یہ اس کی تعظیم کی طرف ہمارے ذہن کو متقل کرتا ہے۔ عمل کی توانائی، خودی کائنات اور شخصیت کے بنیادی محرکات میں تبدیلیاں، جو اپنے آپ کو تخیل کی جنت سے نکال کر حقیقی زندگی کی آگ میں ڈالنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہی بلاشبہ اس ناول کے بے بنیادی مواد فراہم کرتی ہیں۔ ناول کے شروع میں ہمیں نہ صرف دو مرکزی کردار، امرکانت اور سلیم سے متعارف کرایا جاتا ہے، بلکہ دونوں کے سلسلے میں وہ محدود ماحول بھی پیش کیا گیا ہے جس کے سیاق و سباق میں کرداروں کی شخصیتیں آہستہ آہستہ ابھرتی اور ہمارے سامنے آتی ہیں۔ یہاں اشارہ اس امر کی جانب ہے کہ تعلیمی دوس گاہوں میں لڑکوں سے جس سختی کے ساتھ فیس وصول کی جاتی ہے، وہ گویا اس پورے نظام کی پروردہ دہی کرتی ہے، جس کا انحصار جبر اور محکم پر ہے۔ اس کی مختلف تفصیلات ناول کے اہم موڑوں پر ہمارے سامنے لائی گئی ہیں۔ امرکانت اور سلیم، دو متضاد کردار ہیں۔ ناول لکھ کر میں ایک طرح کی سنجیدگی، نزدیکی اور دروں بینی نظر آتی ہے۔ اس کے چہرے پر ایک حسرت ناک عزم کی جھلک تھی، مایوسی سے مٹی جلتی، گویا دنیا میں اس کا کوئی نہیں ہے۔ اس کے چہرے پر کچھ ایسی ذہانت، کچھ ایسا تخیل تھا کہ ایک بار اسے دیکھ کر بھول جانا مشکل تھا۔ اور موزنڈ کر بقول ناول نگار ایک مرتبہ فرما رہا تھا، کھلڈر اور شوقین مزاج نوجوان ہے۔ اہستہ دو دنوں کے درمیان دوستی، محبت اور یک نگرانی کا ایک استوار رشتہ ہے، جو حالات کے دوجہز کے باوجود قائم رہتا ہے۔ لیکن امرکانت کی نسبت کسی قدر اہم کردار اس کے باپ لالہ سمرکانت کا ہے، یہ الفاظ دیگر یہاں وہ ماحول اہم تر ہے، جس میں وہ رہتے اور سانس لیتے ہیں،



ایک خاموش جذبہ اپنے احوال کی پابندیوں سے باہر نکلنے اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کا ہے سکھ اس کی اس چھٹی ہوئی خواہش سے بظاہر کوئی ہمدردی نہیں رکھتی۔ دراصل امرکانت کے اندرون میں بنیاد کے دو سوتے پھوٹے ہیں۔ ایک طرف وہ سمرکانت کے غیر اخلاقی اور حیا سوز کاروبار کے خلاف ہے جس کی بنیاد سراسر استحصال اور انتفاع پر ہے۔ اور دوسرے زندگی کے اس دھڑے اور ان طور طریقوں کے خلاف جن کی سکھ انجمن سے عادی رہی ہے، اور بالواسطہ طور پر مذہب کی اس ظاہر داری کے خلاف بھی، جسے لالہ سمرکانت نے آڑ بنا رکھا تھا۔ اس کشمکش کو بھی جو امرکانت اور اس کے باپ کے درمیان ہے اور اس ناآسودگی کو بھی، جو امرکانت اور سکھ ایک دوسرے کے سلسلے میں محسوس کرتے ہیں، پریم چند نے ناول کے مختلف مدارج اور مقامات پر نمایاں کیا ہے۔

سمرکانت کے کاروبار کے سلسلے میں ہمارا دو خاص کرداروں سے تعارف کرایا جاتا ہے ان میں ایک کالے خاں ہے، جو چوری کا مال لالہ سمرکانت کے ہاتھوں بیچتا رہا ہے، اور دوسرے ایک بیوہ عورت ہے جسے لالہ جی کے ہاں سے بانج روپے ماہانہ اس خدمت کے صلے میں ملتے ہیں، جو اس کے مروجہ شوہر سے متعلق رہی ہے۔ اس خدمت کی کوئی تفصیل ناول میں بیان نہیں کی گئی۔ اس بیوہ عورت کی، جسے پٹھانی کے نام سے پکارا گیا ہے، لڑکی سکینہ بھی اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔ دونوں ماں بیٹیاں نہایت عسرت کی زندگی گزار رہی ہیں، کیونکہ ان کا پیٹ پالنے والا عرصہ پورا ختم ہو چکا ہے۔ اور وہ فقر و فاقے سے دوچار ہیں۔ سکینہ سے امرکانت کی ملاقات اس کے تنگ و تنار ایک اور اجاڑ ویران گھر پر ہوتی ہے اور وہ پہلی ہی نظر میں اس کی دلکش شخصیت کا گھائل ہو جاتا ہے :

”لڑکی کارنگ سا لانا تھا۔ اور ضد خال کے اعتبار سے اس پر صبر کا اطلاق دہر سکتا تھا۔“

ضد خال، ایک سبک، شرم و حیا اور سادگی و نزاکت ان سب نے مل جل کر اس میں صبر کی کشش پیدا کر دی تھی۔ وہ بڑی بڑی پکوں سے آنکھیں چھپائے، بدن چرائے ایک نورما کھینچا ہوئی اس طرح کھل گئی جیسے موسیقی کی تان کاں میں اگر غائب ہو جائے۔“

دراصل امرکانت کا رد عمل اس جذباتی تشنگی کی وجہ سے ہے، جو وہ سکھ سے ناآسودگی کے

سبب محسوس کرتا رہا تھا۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ناول کا اصل محور وہ ناہولیاں ہیں، جو کھاتے پیتے، فارغ السبال اور غریبوں کا خون چوسنے والے باثروت لوگوں اور اس مظلوم و مجبور طبقے کے درمیان ہیں جسے عرصہ تک جبر و ظلم کی آسیا میں چسپا جاتا رہا ہے۔ اس پورے ناول کا پس منظر آزادی سے پہلے کا ہندوستان ہے، جو انگریزوں کی استعمارت اور اس کے خلاف ہندوستانیوں کے پرجوش احتجاج کا زمانہ ہے۔ یہاں اس طبقہ داری عدم یکسانیت اور استحصال کی تمام ناجائز شکلیں خاص طور سے نمایاں ہیں۔ یہاں انگریزی حکومت کا ایک مولیٰ سا عہدے دار بھی کسی بھی ہندوستانی کو اس کے زندہ رہنے کے حق سے باآسانی محروم کر سکتا ہے۔ اس کی جان اتنی ارزاں ہے کہ اس کی کوئی قیمت ہی نہیں۔ ایسے ہی ظلم و ستم کی شکار ایک نوجوان عورت ہے، جس کی انگریز سپاہی فصحت دری کرتے ہیں یہی عورت منی بھیریں امرکانت کو اس گاؤں میں ملتی ہے۔ جو اس کے میدان عمل کا ایک مخصوص جزیرہ نقطہ ہے۔ امرکانت کے اپنے مانوس ماحول میں کشمکش کے دو محور ہیں۔ ایک اس کے اور سمرکانت کے درمیان اور ایک اس کے اور اس کی بوی سکھ کے درمیان۔ اور دونوں کے وجود کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ناول میں ہم ڈاکٹر شانتا کمار سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں کشمکش وسیع پیمانے پر ایک طرف انگریزی حکومت کے نمائندوں اور ہندوستانیوں کے درمیان ہے، اور دوسری جانب انگریزی ناول نگار DISRAELI کے ناول THE SIBYL کی طرح پیٹ بھیریں ہوؤں اور بھوک اور افلاس کے مارے ہوؤں کے درمیان۔ امرکانت کے دل میں ایک اندرونی غلش، بھینچ اور انتظار پرورش پا رہا ہے، جو اسے بار بار بناوٹ پر کسانا رہتا ہے :

”روزناموں کے مطالعے سے امرکانت میں سیاسی بیداری پیدا ہونے لگی۔ اپنی وطن کے ساتھ حکام

کی زیادتیوں دیکھ کر اسے طیش آ جاتا۔ جو ادارے اصلاح قوم کے دعوے کرتے ان سے لے کر ہر ایک

ہو گئی۔ وہ اپنے شہر کی کانگرس کمیٹی کا ممبر بن گیا، اور ان کے جلسوں میں شریک ہونے لگا۔“

اس کی جذباتی ناآسودگی اور قابل زندگی کی ناہولیاں کو دور کرنے کے لیے سکھ کی ماں رامادہ کی اپنی فہم و فراست اور دھرم اندیشی کو کام میں لاتی اور امرکانت کے دل میں نرمی اور شفقت کا شہد گونہ کی پوری کوشش کرتی ہے۔ وہ اسے وہ پیار دینے کا حوصلہ کرتی ہے، جس سے وہ عرصے سے



مردم ہو چکا تھا۔ لیکن دوسری طرف وہ سکینہ کے لیے ایک طرح کی ان جانی جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔ اور گو وہ اسے ستر پردوں میں چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس کی طرح طرح سے توجہات کرتا ہے۔ لیکن ہے یہ اس کی روحانی سرشت کی پکار ہی۔ نفسیاتی سطح پر اس کا جواز یہ ہے کہ جہاں سکھدا اپنا احساس برتری جتلا کر اور محکم اور صبر کو کام میں لا کر اس کے دل کو اپنی مٹھی میں لینا چاہتی ہے وہاں سکینہ تسلیم درضا کے ذریعے اسے بڑی آسانی سے جیت لیتی ہے۔ امرکانت اور سکھدا کی خودیاں آپس میں ٹکراتی ہیں، لیکن اس کے برعکس سکینہ اور امرکانت ایک دوسرے کی خودی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یعنی اگر ایک جانب سکھدا کا رویہ مغرورانہ اور تکلمنا ہے تو دوسری طرف سکینہ نرمی، مہاں سپاری اور دلنوازی سے محبت کی راہ کے بہت سے کانٹوں کو ہٹا دینے میں نمایاں اور بھرپور کامیابی حاصل کرتی ہے۔

”سکھدا اپنی بے نیازی اور خود پوری سے اس پر حکومت کرتی تھی۔ وہ حکومت اسے بالگوار تھی۔ سکینہ اپنے انکسار و شہریت زبانی سے اس پر حکومت کرتی تھی۔ وہ حکومت اسے قبول تھی۔ سکھدا میں اختیار کا عنصر درخشاں سکینہ میں تسلیم کی حاجت تھی۔“

اسی طرح امرکانت جو بات سختی، رعب و لب اور کھڑے پن سے نہیں منوا سکتے تھے، اسے رامادیوی اپنی وسیع النظری، شفقت اور گہری انسانی ہمدردی سے منوالیتی تھی۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، ناول کا خاص اور تمام تر موضوع وہ بیداری ہے جو عوام کے دلوں میں اپنے حقوق کے سلسلے میں رفته رفته ابھرتی لیتی ہے۔ اور دفعہ ”ایک شعلہ“ جو الہ میں تبدیل ہو جاتی ہے ان کی امیدوں اور آرزوؤں کا میدان عمل آزادی کی وہ تڑپ اور لگن ہے جس کے لیے ان کے بال و پیر تیار ہو چکے ہیں۔ نقدہ پٹ چکا ہے اور کوئی لمحہ جاتا ہے کہ ان کی روح کی آوازیں ایک سرفروشانہ غرے میں بدل جائیں۔ امرکانت اپنے ابتدائی اور قریب تر ماحول میں کامیابی کے پورے امکانات نہ پا کر شہر کی زندگی کو خیر باد کہتا اور نزدیک کے ایک گاؤں کا رخ کرتا ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں سکھدا جو اپنی اتانیت کے زندان سے آہستہ آہستہ باہر نکل رہی ہے، اور عیش پسندی کی زندگی کو ترک کر کے ایشا کوکشی کی سخت اور سنگ لاں راہ کی طرف بڑھ رہی ہے، اس کی جگہ لے لیتی ہے اور سب سے پہلی قربانی اچھوتوں کے لیے مندر رکھوائے کے سلسلے میں دی جاتی ہے۔ اونچی ذات کے ہندوؤں کے دلوں میں اچھوتوں کے لیے عموماً بدگمانی، تحقیر اور نفرت کا بڑا اقباس مادہ بھرا ہوتا ہے، وہ یہاں بھی پھوٹ پڑتا ہے۔ انہیں یہ کسی طرح گوارا

نہیں کہ ہر طرف سے دھتکارے ہوئے پر مظلوم اور بے زبان انسان بھی اسی مندر میں اپنی عقیدت کی پیشانی کو جھکا کر جہاں اونچے ذات کے ہندو پرستش میں مصروف رہتے ہیں، گویا ان کا اپنا سجدہ اچھوتوں کے سجدے سے بالا درجہ اور پاک و صاف ہستی ہے، جس کے قریب اچھوت کسی طرح نہیں پھٹک سکتے۔ لیکن ان اچھوتوں کے اندرون میں عمل کی آگ بھڑکائی جا چکی ہے جس کی تاب اب کوئی نہیں لاسکتا۔ رائے عامر کا دباؤ اب اتنا سخت ہو چکا ہے اور ہوا کا رخ اس تیزی کے ساتھ بدل چکا ہے کہ اب کسی مزاحمت یا ممانعت کا یہاں گذر ممکن نہیں۔ پشاور اور موہیں ملتا ہوا پانی اب کسی طرح کی بندش کو خاطر میں نہیں لاتا۔ چنانچہ خاصی قربانی دینے کے بعد بالآخر اس مہم میں کامیابی ہوتی ہے جس کا مہرا بڑی حد تک سکھدا کے سر ہے۔

”اور سکھدا وہ تو رخ کی دیوی تھی۔ قدم قدم پر اس کے نام پر پڑے اٹھتے تھے۔ کہیں بھولوں کی برکتا ہوتی تھی۔ کہیں بیوؤں، کہیں روپیوں کی نگہداشت بھر پور شہر میں اس کا کہیں شمار تھا۔ اس وقت وہ شہر کی رانی ہے۔ اسے اس وقت دونوں طرف کے اونچے اونچے مکان کچھ بچے اور بزرگ کے دروں طرف کھڑے ہونے والے انسان جیسے کچھ جوئے معلوم ہوتے تھے۔ مگر انہیں انکسار اتنی فروغی، اتنا اطلاق اس میں گھونٹا تھا گویا اس عین اراد احترام کے لوجہ سے اس کا سر جھکا جاتا ہو۔“

یہ بہر حال انانیت کا کہ اچھوتوں کے سلسلے میں جس رویے کا اظہار پریم چند کی طرف سے کیا گیا ہے۔ اس میں اس رویے کی نسبت زیادہ کھرابن (GENUINENESS) اور زیادہ فراخ دل ہے، جو ان کے زمانے کے ممتاز سیاسی رہنما مہاتما گاندھی کی طرف سے کیا گیا تھا، جن کی روحانیت میں بھی کسی شے کی گنجائش نہیں۔

گھاؤں پیچ کر تین کردار سلونی گوڈوارا اور منی امرکانت کے بہت قریب آ جاتے ہیں یہاں بھی وہی صورت حال درپیش ہے جس کا تجربہ امرکانت کو شہر میں ہو چکا تھا۔ یہاں صدیوں کی غربت اور انلااس کے مارے کاشٹ کا وہیں، جنہیں اپنی جان جو کھوں میں ڈالنے اور انتہائی دیانتداری کے ساتھ کمائی کرنے کے باوجود تن دھانچنے اور پیٹ بھرنے کے لیے کافی میسر نہیں آتا یہاں امرکانت کی ملاقات اسی منی سے ہوتی ہے۔ جو خون کے مقدسے میں بری ہو جانے کے بعد شرم و دیا کے گہرے احساس کی وجہ سے اپنے شوہر کے پاس واپس جانے کے لیے کسی قیمت پر تیار نہ تھی۔ اپنے اسی شدید اور



گھر سے احساس پر اس نے اپنے کلوٹے اور موصوم بچے کو بھی قربان کر دیا تھا:

”میں نے دل شکن انداز سے کہا اب ان سے ملنا نہیں چاہتی بابو جی۔ کبھی نہیں۔ انہیں اپنے سامنے دیکھتے ہی شاید مارے شرم کے میری جان نکل جائے۔ میں سچ کہتی ہوں میں مر جاؤں گی۔ آپ مجھے یہاں سے جلدی لے چلیں۔ اپنے بچے کو بچھ کر میرے دل میں ایک ایسی آنکھیں اٹھائے گا کہ دھرم اور دھارمب اس میں اڑ جائیں گے۔ اس موع میں بھول جاؤں گی کہ میرا کلک اس کی زندگی برباد کر دے گا“

اسی گاؤں میں امرکانت کا پرانا دوست سلیم بھی، جواب آئی۔ سی مایس افسرین چکا ہے۔ تعینات کر دیا جاتا ہے۔ جس طرح مندر کا دروازہ اچھوتوں کے لیے کھول دیے جانے کے سلسلے میں بنادت اور سر فروشان جھوٹ کے بعد کامیابی حاصل ہوئی تھی۔ اسی طرح یہاں گاؤں میں کاشت کاروں کی طرف سے لنگن کی عدم ادائیگی کی شورش، مزدوروں اور کسانوں کی کچھتی اور بالآخر ان کی فتح وہ محرومی جو کھٹا ہے جس کے اندر پوری تصویر کو ہوسٹ کیا گیا ہے۔ امرکانت اور سلیم، جیسا کہ کہا گیا تھا، دو متضاد نقطہ ہائے نظر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ امرکانت شہری زندگی کے ماحول میں طبقاتی کشمکش کے نتائج کے سلسلے میں مایوس ہو کر گاؤں کے ماحول میں داخل ہوا تھا۔ شہر میں اس تحریک کا دامن، جس کی کامیابی سے نچلے طبقوں کی تقدیر وابستہ ہے، سکھ کے ہاتھوں میں آگیا تھا۔ شاید اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ وہ لالہ امرکانت کو اپنے نقطہ نظر کی طرف ترغیب دلانے میں ناکام رہا تھا۔ اور اپنی بیوی سکھ کے ماں رامادہوی کے ساتھ بھی وہ زیادہ دیر تک نہیں چل سکا تھا۔ دوسرے وہ اس جذباتی کشمکش کا کوئی خاطر خواہ حل نہیں تلاش کر سکا تھا جس نے سکھ سے مایوس ہونے کی صورت میں اسے سکینز کی گود میں ڈھکیل دیا تھا۔ سکینز سے امرکانت کے رومان کا ایک منظر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

”کیونکہ کبھی کبھی تو میں آتا ہے سب کو جوڑ جھاو کر بھاگ جاؤں ایسی جگہ بھاگ جاؤں جہاں لوگ ہیں آدھت ہو۔ نہیں آتے فیصد کرنا پڑے گا۔ چلو کہیں چھوٹی کی کھانا نہیں۔ اور خود غرضی کی دنیا سے الگ محنت مزدوری کر کے زندگی بسر کریں۔ یہیں اپنا ریش زندگی بنا کر بھرے کھی اور پھر کیا آئندہ نہ رہے گی۔ میری روج محبت کے لیے قرب رہی ہے۔ اس محبت کے لیے جس میں دل سوزی ہے“

دلہری ہے اور دلہاری ہے نا

دیہاتی زندگی کے ماحول میں امرکانت کی ملاقات بعض ایسے کروادوں سے ہوتی ہے جن کے لیے کاروبار بڑی عبارت ہے محنت کشی، ایثار اور سادگی اور سادہ لوحی سے۔ یعنی جس کے مقدسے کی پیروی امرکانت نے بڑی تندہی اور جوش و جذبے کے ساتھ کی تھی، یہاں ہونے کے بعد چند دن ہر دور میں رہی تھی۔ اس کے بعد وہ اسی گاؤں میں آنکلی اور اب وہیں کی ہو رہی تھی۔ اپنے شوہر کے انتقال کے بعد وہ اچھوتوں اور سپروں کے درمیان زندگی گزار رہی تھی۔ اب اس میں ایک خوشگوار تبدیلی آگئی تھی۔ اور باوجودیکہ وہ یکدم رہ رہی تھی، لیکن اس کے انداز میں ایک نکھار آگیا تھا:

”امرکانت کا کھیر دھک سے ہو گیا۔ یہ حیدر دی منی تھی، جو خون کے مقدسے میں پری ہوئی تھی۔ وہ

اتنی لافز دام، اتنی غنوم نہیں نظر آتی، اس کا حسن شکستہ ہو گیا ہے، اور جسم میں ایک دلکش تپ

پیدا ہو گیا ہے۔ مسرت ہی زندگی کی حقیقت ہے، اور مائی کی پرواہ نہیں کرتا“

امرکانت منی کی طرف اور منی امرکانت کی طرف ایک نامعلوم اور پراسرار کشش کی وجہ سے کھینچے چلے جاتے ہیں۔ لیکن ناول کے اس حصے میں پریم چند کا زور انفرادی تعلقات کی روانیت پر نہیں ہے۔ بلکہ اس نظر سے کسی اور تحت انسانی حالات کی تصویر کشی پر ہے۔ جن میں گاؤں والے عام طور پر زندگی گزارتے نظر آتے ہیں۔ یہ غریب کاشتکار ہیں جن کے لیے زمینوں کے چھوٹے چھوٹے قطے، کنویں کی مٹی، پانی، چراگاہیں اور ان کے اپنے بے زبان جانور ہی سارا اثاثہ ہیں، اور جن کی گردنوں میں لنگن کی بھاری زنجیر کی ادائیگی کی محنت ایک طوق کی طرح جھٹی ہوئی ہے۔ یہ امر قابل لحاظ ہے کہ جس عوامی تحریک کو اس کا نقطہ شروع پر پہنچانے میں امرکانت شہریں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں کر سکا تھا، یہاں گاؤں میں کاشتکاروں کی تحریک پوری طرح اس کے ہاتھوں میں آجاتی ہے۔ وہاں سکھ نے ہڑتال کرانے کے حربے سے کام لیا تھا، یہاں امرکانت لنگن کی عدم ادائیگی پر کاشت کاروں کو اکسانا ہے۔ اور اس میں اسے بڑی حد تک کامیابی ہوتی ہے۔ اگرچہ گاؤں میں عوام کے ایسے نمائندے بھی ہیں، جو زمینداروں کی اطاعت کو نوشتہ تقدیر سمجھتے ہیں جسے طوعاً و کرہاً قبول ہی کرنا ہے۔ اتفاق سے امرکانت کا دوست اس ضلع کا حاکم بنا کر بھیجا جاتا ہے، جہاں کسان لنگن کی عدم ادائیگی کی وجہ سے پیسے چاہتے ہیں۔ سلیم سے پہلی ہی ملاقات میں امرکانت کو اس بات کا بخوبی احساس ہو جاتا ہے کہ اب وہ ایک دوسرے سے اتنے قریب نہیں رہے ہیں، جتنے کہ پہلے تھے۔ گاؤں کے غریب کاشتکاروں اور



حکومت کے مابین جو تعلق بڑھتی نظر آتی ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر امرکانت ایک خطرناک مخفی قوت کی حیثیت سے گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ اور یہ گرفتاری سلیم ہی کے ہاتھوں مل میں آتی ہے۔ بظاہر ایک ایسا واقعہ ہے جس کا لازمی انجام یہ ہے کہ دونوں دوست ایک دوسرے سے بے رحمتی دور ہو جاتے ہیں لیکن یہ واقعہ ان کی قربت کا سبب بھی بنتا ہے اور دونوں کے درمیان قربت کا واسطہ وہ لالہ امرکانت ہی ثابت ہوتے ہیں جن کے طرز عمل سے مخفی ہو کر امرکانت نے گاؤں کے سادہ، فطری اور تصنع سے دور ماحول میں اپنے لیے ایک راہ فرار ڈھونڈی اور پائی تھی۔ وہ امرکانت کی گرفتاری کی خبر سن کر سرپٹ گاؤں کا رخ کرتے ہیں۔ ان کا یہ رویہ اتنا ہی منطقی ہے، جتنا کہ سکھ کے گرفتار کر لیے جانے پر ان کا اس کی ضمانت کے لیے پیش قدمی کرنا۔ گاؤں میں پہنچ کر وہ دمرف سلیم کی اس کے اس فعل پر نہایت متحیر ہوتے ہیں، کہ اس نے کسانوں کے حالات کی پورے طور پر تحقیق کیے بغیر حکومت کے احکامات اور پالیسی کا نفاذ کیا۔ بلکہ وہ یہ بھی کوشش کرتے ہیں کہ سلیم اور گاؤں کے عام لوگوں کے درمیان مفاہمت اور بھائی چارگی کی فضا کو بھی وجود میں لائیں۔

بالآخر سلیم اس بات پر آمادہ ہو جاتا ہے کہ وہ گاؤں میں بسنے والوں کی معاشی حالت کے بارے میں اپنی رپورٹ پوری تحقیق و تفتیش کے بعد مرتب کر کے گورنمنٹ کے سامنے پیش کرے اور چونکہ سلیم بنیادی طور پر مظلوم طبقے سے ہمدردی میں کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ اس لیے اس رپورٹ کے سامنے آتے ہی، جو حکومت کے بے جا ظلم و استبداد کا پردہ چاک کرتی اور صحیح اعداد و شمار کو سامنے لاتا ہے۔ وہ اپنے عہدے سے علیحدہ کر دیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سلیم کو اس کا دوست قبل از وقت متنبہ کر دیتا ہے اور اس طرح گویا اب سلیم اور امرکانت ایک دوسرے کے نقطہ نظر کے معاملے میں ہر گنگ ہو جاتے ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ سلیم اور سرگھوش کے درمیان جو بھائی بائی سلیم کی کاشت کاروں کی حمایت کے ضمن میں پیش آتی ہے اس کے نتیجے کے طور پر سلیم گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ اور اس طرح وہ بھی امرکانت کی طرح جیل میں پہنچا دیا جاتا ہے، جہاں امرکانت پہلے سے موجود ہے۔ اس مقام پر وہ بیان دیتے تھے خامے و چمپ میں جن میں گاؤں کے ایک بہت بڑے زمیندار مہنت جی کی تیشا زندگی کا خاکہ اڑا یا گیا ہے۔ ان تصویروں میں تین نکتے قابل غور ہیں۔ اول سیرت نگاری کے نقطہ نظر سے وہ تضاد جو مہنت جی کے قول و فعل کے درمیان نظر آتا ہے، اور جس سے ان کی ریاکاری کی

مکدہ صورت بے جھپک سامنے آجاتی ہے دوسرے دولت و ثروت کے دہانبار جو غریبوں کا خون چوس کر جمع کیے گئے ہیں اور جنہیں مہنت جی بے دریغ بلکہ بے دروی کے ساتھ اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ اور تیسرے تقدس اور کھوکھلی مذہبیت کا وہ جامہ جو انہوں نے پہن رکھا ہے۔ اور جس کی آڑ لے کر وہ عید و سادہ قوم پرست اور سادہ لوح لوگوں کو اپنے خریب اور جعل سازی کے پھندے میں الجھائے رکھتے ہیں:

”مہنت نے غارت خانہ سے امرکی طرف دیکھا، امرکو معلوم ہوا ان نظروں میں کتنا کمتر ہے۔  
تب آپ نے گویا استغراق کے عالم میں آنکھیں بند کر لیں اور بہت آہستہ سے بولے یہ سب  
مایا ہے بیٹا، میرا اور تیرا، اپنا اور پرانا، سب مایا ہے۔ زمیندار بھی وہی ہے، کاشتکار بھی وہی  
ہے۔ بالکل لگیان۔ اسی آگیاں کے کارن نیشہ سوار تھے میں بڑ کر اپنا سر پہن کر تباہ ہے۔“

یہاں ایک لمحے کے لیے پریم چند اپنے لہجے میں طنز کی ہلکی سی دھار پیدا کر رہے ہیں، اگرچہ یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مہنت جی کے کردار میں طنز کے جیسے بھر لوہا مسکانات پوشیدہ ہیں۔ انہیں ناول نگار نے پوری طرح اور تا حد امکان ٹھول کر نہیں دیکھا۔

امرکانت اور سلیم کے اس معاملے کے بعد جس کے نتیجے کے طور پر سلیم نہ صرف اپنے عہدے سے ہاتھ دھو بیٹھا ہے، بلکہ اسے قید و بند کی مصوبتیں بھی برداشت کرنا پڑتی ہیں، ہم پھر سرسری زندگی کے ماحول کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ یہاں جو طبقائی کشمکش توجہ کو اپنی جانب مبذولتی ہے۔ وہ اپنے حقوق کے حصول کے لیے عوامی جدوجہد کا ایک بڑا مرکز ہے۔ یعنی کئی ہزار لوگوں کے مسکانات کی تعمیر کے لیے زمین حاصل کرنے کا مسئلہ۔ سماجی ہمدردی کی خاطر لوگوں کے لیے اس زمین کی دلگذاشت کا انھوں نے میونسپلٹی کی صوابدید پر ہے۔ ظاہر ہے میونسپلٹی کے اراکین کی ہمدردی ان بے گھر عوام کے لیے نہیں ہے، جن کا تمام زندگی اپنی قوت بازو پر ہے، وہ کلیتہً اور حتمی طور پر سرمایہ داروں کے ساتھ ہیں۔ امرکانت نے اس نوجوان عورت کو ربا کرانے کی جدوجہد میں جس کی آبروریزی و داغ دہیزی گوروں نے کی تھی، بڑھ چڑھ کر صبر کیا تھا، سکھ دانشور اور جارحیت استعمال کرنے والوں کے مقابلے میں ایک انہی دیوار بن کر اس وقت کھڑی ہو گئی تھی، جب اچھوتوں کے مندر میں داخل ہونے کا مطالبہ نہ کر چکا تھا، ان کا نے غریب کاشت کاروں کی رنگان کی عدم ادائیگی کے سلسلے میں مہم سر کرنے کے لیے اپنی جان کی



بازی لگادی تھی، جب کہ ان پر جبر و تشدد کے سارے دروازے کھول دیے گئے تھے، اور ظلم و ستم کی ساری ستیتیں تازہ کر دی گئی تھیں۔ مینا کے کردار سے ہم ناول کی ابتدائی منزل پر متعارف کرائے جا چکے تھے۔ وہ ایک سیدھی سادی سپاٹ سی، معمولی شکل و صورت اور اتنی ہی معمولی سوجھ بوجھ کی ایک ناخبر بے کار لڑکی ہے جس کی شادی سمرکنٹ نے دھنی رام کے لڑکے منی رام سے کر دی تھی جو ایک انتہائی عیاش، آوارہ مزاج، خود سر اور کاروباری ذہنیت کا لاجوان ہے۔ ازدواجی زندگی کی ایک مدت گزرنے کے باوجود بھی دونوں کے درمیان مفاہمت اور ایک دوسرے کے لیے محبت اور رواداری کی کوئی صورت پیدا نہ ہو سکی تھی۔ سمرکنٹ سکھ اور سلیم لکھنؤ جیل میں رکھے گئے تھے لیکن جیل کے باہر اس تحریک کی رہنمائی جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، سکینز کی بوڑھی ان ٹھانی بڑے دل گردے اور بڑی دانشمندی کے ساتھ کر رہی تھی۔ اور لالہ سمرکنٹ بھی جو حالات میں تبدیلی کے ساتھ خاصے بدل چکے تھے، اس سے منسلک اور وابستہ تھے۔ سلیم کے والد حافظا حلیم، یونیورسٹی بورڈ کے اراکین میں ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ وہ دیوار پر لکھی ہوئی تحریر کو باسانی پڑھ سکتے تھے چنانچہ وہ اس کے حق میں تھے کہ فیصلہ علوم کی رائے کے مطابق ہو، اور ان کا مطالبہ قبول کر لیا جائے۔ اور وہ زمین جس پر کئی ہزار مکان تعمیر کیے جاسکتے تھے، عوام ہی کے حوالے کر دی جائے۔ لیکن عوام کے مفالین کی سربراہی دھنی رام کے بیٹے منی رام کے ہاتھ میں تھی۔ مظاہرہ کرنے والوں کی قیادت مینا کر رہی تھی جو اپنے بھائی اور بھائی کی غیر موجودگی میں عوامی تحریک کو اپنی قوت عمل اور قوت کارکردگی کے بل بوتے پر چلا رہی تھی جب وہ اپنے شوہر منی رام کی حکم عدولی کرتی ہے، اور پولیس اور ان کے ظلم کا نشانہ بنائے جانے والے عوام کے درمیان سے ہٹ جانے پر تیار نہیں ہوتی تو منی رام اس پر گولی چلا دیتا ہے۔ یہ گویا ایک نیک نگوں تھا جس کا وجود کی نصرت و کامیابی کا چنانچہ مینا کا اس طرح اچانک اور بغیر کسی جواز کے گولی سے اڑا دیا جانا پوری تحریک کے لیے قوت نموکا کام کرتا ہے۔ یہ ساخودر اصل ایک اشارہ تھا یونیورسٹی بورڈ کے اراکین کے لیے کہ وہ حق و انصاف کی قوتوں کو سہارا پہنچائیں اور اس عوامی تحریک کی بے پناہ طاقت کے سامنے تسلیم ختم کر دیں اور وہ ایسا ہی کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر لکھا گیا اس ناول کا خارجی پس منظر عوامی تحریک کا نقطہ آغاز اس کا ارتقاء اور اس کا منطقی انجام ہے۔ ناول کے کرداروں میں سکھ، راداری، سکینز اور بھائی کسی نہ کسی منزل پر چل رہے ہیں

بند کر دی جاتی ہیں۔ مینا کی موت سے پہلے ہی موت سے ہلکا رہ جاتی ہے۔ مردانہ کرداروں میں امرکنٹ، سلیم، شانتی کمار، آمانند اور ایک حد تک سمرکنٹ قابل ذکر ہیں۔ اہم تر بات یہ ہے کہ انفرادی کوا اپنے طور پر ہماری توجہ کو اس حد تک جذب نہیں کرتے، جتنی پوری تحریک سے وابستگی ہماری توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ اس ناول میں دھروانی فضا بھی، جسے دھیمے طور پر ابھارا گیا ہے، بالآخر اپنے نتائج کے اعتبار سے وسیع تر قومی اور سماجی تحریک سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ یہ ناول دراصل ایک نوزاع کی تاریخی دستاویز ہے جس میں طبقاتی کشمکش اور عوامی جدوجہد کے ضمن میں ایثار اور قربانی پیش کرنے کی فکاسی کی گئی ہے۔ اس میں واقفیت لگاری کے ساتھ ساتھ مثالیت یا آدرش پسندی کو بھی سمجھا گیا ہے۔ یہ واقفیت لگاری ہی فنی اعتبار سے اس ناول کی سب سے بڑی خامی بھی ہے۔ جس طرح مینا کے کردار میں ایک نمایاں اور غیر متوقع تبدیلی حالات میں تبدیلی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے جس طرح لالہ سمرکنٹ جیسا کہ لالہ اور جس انسان محض خارجی حالات کے دباؤ کے زیر اثر یکوقت بدل جاتا ہے۔ ایسی ہی ایک تبدیلی کالے خاں کے کردار میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ بہت سے بے وس اور بے کیف کرداروں کے درمیان ہی ایک ایسا کردار ہے جس میں توانائی اور زندگی کی رتن نظر آتی ہے۔ مینا اپنی جان دیکر تحریک کی جڑوں کو نیا خون عطا کرتی ہے اور کالے خاں کی بے لوث خدمت جو وہ جیل میں امرکنٹ کے حصے کا آٹاپس کر رہا ہے، اور اپنے مذہبی شغف سے جیل والوں کے ظلم و تعدی کے باوجود دست بردار نہیں ہوتا۔ بالآخر امرکنٹ کی مادیت پرستی اور شکیک کو بغیرین اور ایمان میں منقلب کر دیتی ہے۔ اس کی گہری اور شدید قوت ایمانی امرکنٹ کے لیے روشنی کا ایک نیا اور تیز دھارا بن جاتی ہے:

"وہی اچکا جسے امرکنٹ نے ایک دن سیرکاروں کی کچھڑ میں لٹے دیکھا تھا، آج تقدس کے رہنے پر پہنچ گیا تھا۔ اس کی روح سے گویا ایک عجیب نکل کر امر کے باطن کو روشن کرنے لگی۔ طلوع سورج کے وقت جب کالے خاں کی شمع حیات بھی توار سے کوئی قیدی نہ تھا جس کی آنکھوں سے آنسو نہ نکل رہے ہوں لیکن اور کونسا غم سے رو رہے تھے، امرکنٹ روحانی شہر سے دور ہوا تھا۔ اور ان کو ایک عزیز دوست کی جیانی کا درد تھا، امرکنٹ کو ایسا سلیم ہو رہا تھا، وہ اس سے قریب ہو گیا ہے۔ اپنی زندگی میں اسے ہی ایک پاک نفس انسان ملتا تھا جس کا سامنے اس کا فز و عذیت سے جھک جاتا تھا۔ اس روشنی کے سینہ نے آج اس کی کشتی



کا رخ پلٹ دیا۔ جہاں تک کی جگہ یقین اور باطل کی جگہ حق کی آواز سنائی دیتی تھی؛

لیکن پھر بھی یہ بنیادینا شاید ناروا نہ ہو کہ کالے خاں کے کردار میں سیرت کشی کے جتنے اور جیسے امکانات پوشیدہ تھے، ان سے کام لینے پر پریم چند نے خاطر خواہ توجہ نہیں دی۔

پریم چند اس دکھ درد کا پورا احساس رکھتے ہیں جو کچلے ہوئے عوام اور اپنے حقوق سے محروم کیے ہوئے انسانوں کا دکھ درد ہے، جو ایک تخت انسانی سطح پر چاروں چار زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ناول میں شروع سے آخر تک عوامی تحریک کی یہ پرچھائیاں ہیں نظر پڑتی ہیں لیکن تاریخِ یام عصری سیاست کا یہ انوکھا سکہ بھی ایک اسطورہ کی حیثیت اختیار نہیں کر پاتا۔ پریم چند کسی بڑے کردار یا کسی بھی ایسے کردار کی تخلیق پر جس میں انہیں ادنیٰ گہرائیاں ہوں، کوئی قدرت نہیں رکھتے۔ چونکہ ان کے ہاں شعری حسن یا تخیل کی کارفرمائی بہت نچلے درجے پر ہے، اس لیے وہ جذبات کی نزاکتوں اور ان کے درمیان کشمکش یا اتار چڑھاؤ کا کوئی شعور نہیں رکھتے۔ نینا کے اندرون میں ایک خاموش بلبل اس کشمکش کی وجہ سے پیدا ہو گئی تھی، جو اس کے پیکے اور سسرال کے خارجی حالات میں محو اد کا نتیجہ تھی۔ مگر اسے صرف بھرے کے طور پر دے دے لفظوں میں بیان کر دیا گیا ہے، بالواسطہ اور محسوس طریقے پر ابھارا نہیں گیا۔ پریم چند کے زور بیان کے دو نمونے دیکھیے:

"وہ آج جیل کی منتیاں جھیل رہی ہے۔ امر کے دل کا سا داغون سکھدا کے قدموں پر گر کر رہ جانے کے لیے چل اٹھا۔ سکھدا، سکھدا جدھر دیکھے اسی کا جلوہ تھا۔ شام کی نشتر میں گنگا کی زندگی گارہوں پر بھی ہوئی وہ کون جلی جا رہی ہے؟ سکھدا اور ناہرہ کدرا آسمان میں کیسی ساڑی پہنے کون چلی جا رہی ہے؟ سکھدا۔ اچھا لگوں کی طرح کئی قدم آگے دوڑا، گویا اس کے قدموں کی خاک پشانی پر لگا لینا چاہتا ہوں۔"

• سونی کا مجروح دل کسی چیز یا طرح بجز سے نکل کر بھی کوئی امن تلاش کر رہا تھا۔ یہ شرافت اور درد سے بھری ہوئی تقریر گویا اس کے درد و داغ بکھرنے لگی۔ طائر نے دو چار بار گردن جھکا کر دائیں کو چوکن آنکھوں سے دیکھا۔ پھر اپنے محافظ کو آگے بڑھنے سے روک دیا۔

کرداروں پر اتار چڑھاؤ آنکھوں میں آنسو بھرے دونوں ہاتھ جوڑے ہوئے سرکار مجھ سے بڑی کھتا

ہوئی۔ مجھے جو بچا چاہیے دیدیجئے گا

یہ زور بیان کتنا سطحی اور جذباتیت سے کتنا قریب ہے۔ اس میں فنی دسترس کی بڑی کمی نظر آتی ہے کہیں کہیں ناول میں اس تشکیک کا بھی اظہار کیا گیا ہے، جو امرکانت کے دل کو شروع سے کچلے ہوئے رہتی ہے۔ حالات کی آئے دن کی نیرنگیاں اور اپنے ماحول کے دھچکے اسے ایک طرح کے بچہ دانا میں مبتلا رکھتے اور اس کے یقین و اعتقاد کی بنیادوں کو ہلاتے رہتے ہیں لیکن یہ بیہم نامصوری کی حالت سکھدا، سکینہ اور منی کی بے لوث قربانی کے زیر اثر تحلیل ہو کر ایک طرح کے روحانی انبساط اور استراذ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

"سکھدا کے چہرے پر بھی غمزداد سیرت کی جھلک کچھ کم نہ تھی۔ وہاں جو حسرت اور اندر دنگا چھائی رہتی تھی، اس کی جگہ ایک دلاور شگفتگی نظر آرہی ہے۔ آج اسے کوئی ایسی نعمت مل گئی ہے جس کی تمنا نہیں رہ رہی اس کی زندگی میں ایک خلا کی، ایک تشنگی کی یاد دلاتی رہتی تھی۔ اس خلا میں جیسے آج شہید مل گیا ہے۔ وہ تشنگی گویا بارش کے قطروں کے ہریالی بن گئی ہے؛"

امرکانت اور سکھدا کے تعلقات یا امرکانت اور سکینہ کے اہل رشتوں کی نقش گری میں خالص انفرادی اور نجی سطح پر بھی وہ نفاسست، ہر کاری یا بچہ دگی نظر نہیں آتی، جو ان معاملات میں دوسرے فنکاروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ سکینہ جیسی سیدھی سادی، پرورشین لڑکی جب ایک پوری تحریک کی رہنما بنا دی جاتی ہے، جبکہ اسے اس کا دور دور بھی کوئی تجربہ نہ تھا، اور اس سے بھی زیادہ چٹھانی جیسی جاہل اور ضعیف عورت، جب سکھدا کے جیل چلے جانے کے بعد تحریک کا جھنڈا اپنے ہاتھوں میں سنبھال لیتی ہے، تو اس صدمت حال کو قبول کرنے پر ذہن کسی طرح تیار نہیں ہوتا۔ اور جب آتما آند جیسے کردار کو تصویر سے خارج کر دیا جاتا ہے، تو وہیں ناول نگار کی نیت کے کھرے پن پر تنیدگی کے ساتھ شبہ ہونے لگتا ہے۔ پریم چند کے زیادہ تر کردار سادہ لوح، یک تہے اور اندرونی حیثیت سے خالی نظر آتے ہیں۔ یہ خیال ہوتا ہے کہ انہیں زیادہ سے زیادہ سہل بنا کر لینی SIMPLIFIED طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ پریم چند پلاٹ کے درست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے۔ ان کے ہاں ناول میں جگہ جگہ غیر پسندیدہ قسم کی محسوس ٹھانس یعنی PADDING نظر آتی ہے۔ اور بے لمبے بیانیہ



ٹکڑے اور کرداروں کے درمیان غیر ضروری سکالے کوئی جواز اور مناسبت RELEVANCE نہیں رکھتے۔ اس ناول میں اگر کوئی غیبی ہے، تو وہ صرف خوردبین سے ہی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس پر تعجب اس لیے ہوتا ہے کہ یہ پریم چند کے ذہنی بلوغت کے دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہاں ہر شے کھلی ہوئی اور بالصراحت EXPLICITLY پیش کی گئی ہے، اور محض سطح پر دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت نگاری خارجی جزئیات کے پیش کرنے پر تکیہ کرتی ہے، اور اندرونی تغلیب کے عمل کو خاطر میں نہیں لاتی۔ اگر یہ ہیں اقدار حیات کے انکشاف اور عرفان تک لے جا سکے، تو یہ بذات خود کوئی ایسا کارنامہ نہیں جس کی بنا پر کسی ناول نگار کو ایسی سبائڈ آئینہ اسبیت دی جائے، جیسی کہ منشی جی کے حصے میں آئی ہے! میدانِ عمل، چونکہ گھٹا ہوا اور تشابہ ناول نہیں ہے اس لیے خاصی وسیع بساط پر پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن اس کے کسی بھی حصے میں ہم واقعات کی معنوی (LITERAL) سطح سے اوپر نہیں اٹھتے۔ پریم چند کی بصیرت میں اس دستِ اندازی اور گہرائی کی کمی کا احساس ہوتا ہے جو صوفِ اول کے فن کاروں سے مختص ہے۔ ان کے ہاں نہ کوئی کردار ایسا ہے جو ذہن پر منڈلاتا رہے، نہ واقعات کا بہاؤ اور بنیاد کی منطقی ایسی ہے جو ناول کو کسی بلند سطح پر پہنچائے۔ اس میں جو مقصدیت ہے، وہ یکسر برہنہ ہے اور کسی وزن کی طرف نہیں لے جاتی۔ یہ ناول خارجی اعتبار سے اہم ہوتا ہو، اس لیے کہ اس میں دیہاتی زندگی کی تصویریں ملتی ہیں، اور اس میں عوام کے جذبات اور آرزوئوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ مگر یہ عکاسی کسی گہرے اور معنی خیز تجربے سے محروم نہیں ہے۔ اور ناول جس پر امید لے پراچانک ختم ہوتا ہے، اس میں ایک ہل پہندی نظر آتی ہے، جو ہرگز قابل وثوق اور قابل اطمینان نہیں کہیں جاسکتی۔ فنِ طور پر یہ مکمل عمل پذیرائی COMPLETE SELF-REALIZATION کے وصف سے قطعی سبباً معلوم ہوتا ہے۔

## ایسی بلندی ایسی پستی

”د فراق کے بغیر عشق کی تکمیل ہو سکتی ہے، اور نہ پستی اور بلندی کے بغیر منظر کی؟“ (ص ۵)۔ ناول کے اس پہلے ہی حصے کو جس کے پہلے جزو کی تکرار آخر آخر میں اس طرح کی گئی ہے: ”یہ عجیب بات ہے کہ فراق کے بغیر عشق کی تکمیل نہیں ہو سکتی“ (ص ۳۵۶)۔ عزیز احمد کے اس شاہ کار ناول ”ایسی بلندی ایسی پستی“ کا محیط محرک قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں دو مخصوص اور مرکزی کرداروں یعنی سلطان حسین اور اس کی بیوی نور جہاں کے ذہنی اور جذباتی جدوجہد اور ان کے انجام ہی کو تشکیل نہیں کیا گیا ہے، بلکہ بدلتے ہوئے منظر نامے اور مختلف النوع سیاق و سباق میں ان دونوں سے کسی نہ کسی حد تک مشابہ کرداروں جیسے فاطمہ اور رشید، مشہور النساء اور ابوالہاشم، انجینئر اور سرتاج اور محی الدین حیدر جی، آئی۔ پی۔ کے، انجن کی واردات پر بھی بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے۔ اسے آپ چاہیں تو متقابل کرداروں کو آنے سے لے کر رو برو رکھنے کی فنی تدبیر کا نام دے سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں ایک پورے معاملے یا بیسٹ اجتماع کے خدو خال کو بھی بہ طور خاص ابھارا اور نمایاں کیا گیا ہے اور ان مختلف عناصر کی نشان دہی بھی کی گئی ہے۔ جن کی کارفرمائی اسے اندر اندر کھوکھلا کرتی رہتی ہے۔ سرنیز کا کردار اس ضمن میں ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے کہ وہ ایک کورک (CHORIC) کردار کے مرتبے کا حامل ہے۔ جو وقتاً فوقتاً اپنی سفاکانہ حقیقت پسندی اور سرکڑ جھپنی سے کام لے کر ناول کے عمل اور معاشرتی زندگی کے مختلف مظاہر پر بے لاگ تبصرہ کرتا رہتا ہے۔ ناول کے آغاز ہی میں پہاڑی سلسلوں اور ان کے درمیان سانپ کی پھتری کے مثل مکانات کی نمود کا ذکر کچھ اس انداز سے کیا گیا ہے کہ یہ محض خارجی پس منظر کا حکم نہیں رکھتا بلکہ خود ایک کردار



بن جاتا ہے۔ پہاڑی کی بلندی سے بچنے کے مناظر کی نظر آتے ہیں اور ان کے درمیان نشیب و فراز کے مشاہدے سے کیا اثر مرتب ہوتا ہے، اسے بڑی ہنرمندی کے ساتھ آنکھ لکھ دیا گیا ہے۔ بچے چڑھ کر معا برطانوی ناول نگار ٹامس ہارڈی کے ناول دی ریڈن آف دی نیوٹ کے آغاز میں ایگڈن، ہیٹھ کی تصویر کشی اور اسی کے مشابہ ایلے بروئے کے ناول دو درنگ بائیس میں جائے وقوع کی دلکش نقاشی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ ایگڈن ہیٹھ کو بہ ذات خود ناول میں ایک کردار کا روپ دھار لینا اور ہمارے مشاہدے کا نقطہ ارتکا رہن جاتا ہے۔ عزیز احمد کے ناول میں بچہ بھی صورت تو درست لکھ نہیں ہے، اور نہ ان میں اتنی فنکارانہ دقت پسندی، لیکن پھر بھی یہ پہاڑی سلسلے، ان کی مرتفع اور غمر تفع سطحوں، ان کے درمیان پڑی ہوئی دراڑیں، ان سب پر سہ تماشا اگتے ہوئے مکانات، قریب اور دور سے ان کا فوکس میں آنا اور نظروں میں ایک بیک کھب جانا، یہ سب زندگی کے بیچ در بیچ مجھے کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ ناول میں اس طرح کے بیانیہ کے نوئے ایک سے زائد بار ہماری نظروں کے سامنے سے گزرتے ہیں اور ان کی تکرار اور اعادے سے ناول کے ستر مشاعر پر روشنی کی ایک دزدیدہ کرن پڑتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ زمانہ مکاں میں محصور زندگی ایک ایسا منظر ہے جس کے اور چہرے کا پتہ نہیں، اس کے اطراف و جوانب لا محدود ہیں۔ خود انفرادی اور اجتماعی زندگی کے متنوع اور گونا گوں مظاہر بھی ایک طرح کی بحول ملبا معلوم ہوتے ہیں جن کی خاطر خواہ تعمیم اور ادراک ممکن نہیں، اسی کے مثل انسانوں کی نفسیاتی زندگی کے محرکات ہیں جن میں تدریج گتھیاں پڑی ہوئی ہیں اور اسی کی تردید کی بدولت کسی بھی فرد کی سائیکی کو ٹوٹنے کے لیے کوئی متعین اور بندھا ملا موثر طور پر کارآمد نہیں ہوتا۔ خارجی ماحول کی عکاسی کے ذریعے جس طرح انفرادی اور اجتماعی محرکات اور دیووں پر بالواسطہ طور پر روشنی ڈالی گئی ہے اور ہیٹھ اجتماعی کو بہ حیثیت کلی جس طرح پیش کیا گیا ہے وہ بلاشبہ ہنرمندانہ ہے اور ناول میں مکتوف نفسیاتی مطالعات کے لیے ایک کئی فراہم کرتا ہے۔

ناول میں سرنید کے کردار کے بارے میں گفتگو میں کی جائے گی۔ لیکن یہاں یہ واضح کر دینا بہر حال ضروری ہے کہ زندگی کی نقش گری دو سطحوں پر کی گئی ہے اور اسی کے ذریعے دو مختلف قسم کے اثرات ذہن پر مرتب ہوتے ہیں۔ مزید اصرار کی دوسری افسانوی تخلیقات کی طرح یہاں بھی سب سے

پہلے ہیں اس معاشرے کی جھلک دکھائی گئی ہے اور اس سے روشناس کرایا گیا ہے، (یہ اخاذ کرنے کی ضرورت نہیں کہ یہ اس ریاست حیدر آباد کا جاگیردارانہ معاشرہ ہے، جو اب قصے پارینہ ہو چکا ہے اور نیاں کی گہرائیوں میں پوری طرح ڈوب چکا ہے، لیکن جس سے ناول نگار کی واقفیت بھرپور اور مکمل ہے اور جس سے وابستہ یادیں اس کے ذہن اور روح میں بسی ہوئی ہیں) اسے طبقہ اشراف کا نظام کہہ لیجئے۔ جو ان افراد پر مشتمل ہے جو ذہنی اور اخلاقی اقدار زندگی میں گراؤ کے اعتبار سے اختلال و انتشار کے دہانے پر کھڑے ہیں اور جس میں یا افراد ایک طرح کی MORIBUND زندگی گزار رہے ہیں یعنی وقت کے سیل بہ اماں کی براہ راست زد پر ہیں۔ یہ سب بگڑے ہوئے نواب اور رئیس اور نواب زادے اور رئیس زادے ہیں جن کی زندگی کا انحصار ہے دولت کی ریل پیل، جسکی تلافی کی فراہمی اور نظامی شان و شوکت اور کردار کے مظاہر ہے۔ یہ ایک کرم خوردہ اور رو بہ انحطاط معاشرہ ہے اور اس کی زوال آمدگی کی رفتار اتنی تیز ہے کہ اس پر اب کوئی بند نہیں باندھا جاسکتا۔ قابل جنگ مشہور الملک، سر تاج الملک، شجاعت شمشیر نگہ، کوثر نواز جنگ، آرائش جنگ، مہدی حسن کا جنگ، دی جاہ جنگ وغیرہ، اس طبقے کے سربراہانہ نامزد ہیں۔ یہ سب گہن میں آئے ہوئے اور ڈوبتے ہوئے سیارے ہیں۔ اور بلا تفریق امتیاز ملکہ فیز نظر آتے ہیں جیسے یہ حوض آبیر میاں ہوں، یہ اپنی اپنی موردی جا بیداروں پر منحرف ہیں اور صرف داد و پیش دینے میں دھمپی رکھتے اور اس میں بچے کو حاصل ذلیت سمجھتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے سے رقابت بھی محسوس کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے خلاف جوڑ توڑ اور سازشیں بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے پر تفریق اور برتری حاصل کرنے کی تلک در میں منہک اور مستغرق رہتے ہیں۔ ان کے یہاں خواہیں رکھنے کا جلن اور دیر ہے تاکہ جنس کا کاروبار ٹھنڈا نہ پڑنے پائے۔ لہذا جو ان لڑکیوں اور عورتوں کے سلسلے میں ان کا زبدیدہ پن اور ان کی مقاب نگہی زندگی کے مقتضیات اور معمولات میں سے ہیں۔ یہ سب اونچی اونچی محل سراؤں میں رہتے، کاروں میں گھومتے پھرتے اور رقص و سرود اور ناؤ نوش کی مٹھلوں میں دل و جان اور تندہی کے ساتھ شریک ہوتے ہیں۔ قابل جنگ کا بال دوم ان کا ایک شان دار کارنامہ تصور کیا جاتا ہے اور کبر سنی اور جمانی اغظاظ و اضلال ان کی راہ میں کسی طرح حائل نہیں ہوتے۔ وہ غالب کے اس شعر کی ہم تصویر نظر آتے ہیں: گو باقیہ میں جنس نہیں، آنکھوں میں تو دم



رہنے دو ابھی ساعز وینا مرے آگے: معر ہونے کے باوجود قابل جنگ کی دوسری شادی پر ان کے دوستوں کے سوتیانہ تبصرے اور ہتھیانہ مصروفیت ان کے اٹھنے پر کو سامنے لاتی ہیں، بلکہ ان میں ایک شائبہ نیابتی یعنی VICARIOUS لذت اندوزی کا بھی پایا جاتا ہے۔ ان ازکار رفتہ نوابین اور جاگیرداروں کی اولادوں کے سامنے اب زندگی کے نئے افق روشن ہوئے لگے ہیں۔ اس میں کچھ کچھ از مغربی تہذیب کے تقاضوں اور لوازمات کا بھی ہے۔ جو مے نوشی کی پارٹیوں اور رقص و سرود کے اہتمام اور مردوں اور عورتوں کے بے روک ٹوک اور بے حجابانہ اختلاط کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اسی بات کو ایک دوسرے انداز میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ اجتماعی زندگی کا ایک رخ تو ہیں مفرغہ نگر اور نشن پلے کے نو تعمیر شدہ مکانات کے مالکان اور کینوں کی طرز بود و باش اور عموالات میں نظر پڑتا ہے اور ان سرگرمیوں کا دوسرا مرکز مسوری کی تقریباً گاموں میں ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے جہاں ان جاگیرداروں کی ذریعات اور باقیات اور نئے کاروباری معاشرے کے ابھرتے ہوئے نمائندے سال ہر سال موسم گرما میں جمع ہوتے اور زندگی کا غم غلط کرنے کے لیے ہر طرح کی رنگ رلیوں میں اپنے آپ کو غوطہ دے رہے ہوتے ہیں اور اس سرسبز اور سرشاری کو زندگی کا ماحصل سمجھتے ہیں یہاں سرسبز ہوا ایک خاصا مروجہ کن خاندانی پس منظر رکھتی ہیں: اپنی دونوں بیٹیوں فاطمہ اور طیس سمیت نظروں کو خیرہ کرتی ہیں، یہاں ہماری ملاقات ڈاکٹر رائے کی جرمی یوری مسز بلڈا سے ہوتی ہے، جو نیازی کے پیچھے دیوانی ہوئی جاتی تھی اور پروفیسر ٹوچی کی تینوں لڑکیوں ساوڑی کلاسٹریٹس اور چنلے لیکسا سے بھی، جو ہر برس مسوری کا چکر لگاتی ہیں، اور ایسا شہد ہیں جس پر مکھیاں ہر جہاں طرف سے منڈ لاتی رہتی ہیں۔ یہاں ہاں مکند بھی نظر پڑتا ہے، اور ہم ایک دوسرے آئے والے محاذ پر نئے نئے کی طرح گریٹ شن کا ذکر بھی سنتے ہیں جو سانپ کا ناچ ناچنے کے فن میں مہارت رکھتی ہے۔ یہاں ہم سریندر سے بھی ملتے ہیں، جو ہر سلسلے کو بڑی معروضیت لیکن جلد دل کے ساتھ پکھنڈ ہے، اور جس کے لمبے میں زخموں بھی ملے ہوئے ہیں، کہ وہ اول اول ہر شے کے منفی پہلوؤں پر نگاہ رکھتا اور اس کے مثبت پہلوؤں پر بعد میں اس سے قبل ہم غور شدہ زانی بیگم اور سحر بیگم کی تینوں بیٹیوں یعنی مشہور النساء، سرتاج اور نور جہاں سے متعارف کر لئے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے بھائی خاقان اور امیر ہیں۔ اول الذکر انتہائی غمی اور ناکارہ اور مفرغہ الذکر لہو و لب میں ہر ترقی غرق اور شور و صراحت امتیاز سے یکسر بیگانہ ہے۔ پھر

نازلی، فاطمہ اور کبکشاں ہیں، جو غور شدہ زانی بیگم کی سوتیلی بہنیں ہیں اور نیازی اور محمود شوکت اس کے سوتیلے بھائی ہیں، اور باش، شوروہ پشت اور عورت باز۔ یہ پانچوں غور شدہ زانی بیگم کے والد قابل جنگ کی دوسری بیوی کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے، جو عیسائی تھی، اور جس کا نام اسکندر بیگم رکھا گیا تھا۔ مسوری کا سیوا اے ہوٹل، جہاں یہ سب کھلنڈرے، آبرو باغیچہ اور قیاس پیمند مرد اور عورتیں سال بہ سال زندگی کے لمحات گریزاں کارس جو سننے کے لیے جمع ہوتے ہیں، دل باختگی یعنی FLIRTATION کا ایک اہم مرکز بن جاتا تھا، یہاں سب سے زیادہ توجہ دہی کھیلنے پر صرف کی جاتی ہے، یہاں جام پر جام لڑکا جاتے ہیں اور اسی دوران اور اسی ضمن میں بال روم میں پوسنگی یا ہنگر کی منتق و مارت بھی ہم پہنچائی جاتی ہے، یہاں محبت کی تقدیس ایک بے معنی لفظ ہے کہ یہ ہوس رانی اور شہدے پن کے ادب ہیں، یہاں اٹھارہ سٹی جنڈیا کی تسکین کا مظاہرہ بڑی بے غرق اور دیدہ دیری کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ کلب کی زندگی ان لوگوں کے لیے جو ایک دوسرے کے ساتھ رقص و سرود میں شامل ہوتے اور مستی نئے ناب ہو کر دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو جاتے ہیں، زندگی کی دیواندگیوں کو بھلا دینے کا ایک موثر وسیلہ ہے، اسی سے ان کی حواسیت کی تسکین جس کی طلب میں وہ یہاں تک پہنچتے ہیں، خوب نوب ہوتی ہے، چاہے سطح کے نیچے کوئی قابل قدر جذبہ ہو یا نہ ہو اور بدستی کی یہ کیفیت گریزاں، ایک ہلکی سی خلش اور نا اہودگی کا احساس ہی کیوں نہ چھوڑ جائے۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا، ناول کے آغاز میں یہ کچھ مسافت طے کرنے کے بعد اس ذہنی اور معاشرتی فضا کے نقوش ابھارے گئے ہیں، جس میں ناول کا ہر دو سلطان حسین اپنے آپ کو پاتا ہے۔ نور جہاں بعض ان خوبیوں اور اوصاف سے آراستہ اور مزین ہے، جو اسے اپنے نانا قابل جنگ سے درتے میں ملے ہیں، سلطان حسین نے، جو بچنے کے لحاظ سے ایک بادقت اخیر ہے، اپنی زندگی کے بہت سے ماہ و سال بغیر کسی پابندی یا بندش کے گزارے تھے اور سال بہ سال داد و عیش دینے اور خمار و سوم و قود، توڑنے کے لیے مسوری جاکر طویل یا مختصر قیام کرنا اس کا معمول اور طریقہ بن گیا تھا، جہاں وہ سیوا اے ہوٹل میں رقص و سرود اور شراب نوشی کی پارٹیوں میں شرکت کا متنی اور متوالا تھا، اور خستہ رز سے لطف اندوزی اس پر سحر و اور اس کے ایک لازمی جزو کے بطور جنسی فحوت کے سر کرنے کی فکر میں بھی برابر لگا رہتا تھا، یہیں وہ دوسری عورتوں کے علاوہ خاص طور سے کلاسٹریٹس کی



جو پرنسپل ٹیچی کی بیٹی اور اب ایک متمول کاروباری کی بیوی بن چکی تھی، زلف گرہ گیر کا اسیر ہوا اور اس کی کافرادیوں پر مرثیے کی وجہ سے اس سے قریب سے قریب تر ہوتا چلا گیا۔ سلطان حسین نے اپنی بوڑھی ماں اور بیوہ ہن زبیدہ کی زنجب مشورے اور اصرار پر شادی کے لیے آمادگی اس وقت ظاہر کی، جب اسے یہ احساس ہونے لگا تھا کہ اب اس کی زندگی دن بہ دن اور محظورہ لحاظ نشیب کی طرف اڑی جا رہی ہے اور ہو سکتا ہے کہ جلد ہی باب کی تازگی، توانائی اور براہ کجنگی دفعتاً دھوکہ دینا شروع کر دے۔ وہ یہ محسوس کرنے لگا تھا کہ اب اسے ایک طرح کے استقرار کی ضرورت ہے۔ دراصل ہر مرد کی زندگی میں ایک منزل لامحالہ ایسی آجاتی ہے، جب ایسا لگتا ہے کہ اب آگے ہی آگے بڑھنے کی بجائے ختم کر اور سنبھل کر اشیاء کو ایک متوازن نقطہ نظر سے دیکھنے کی گھڑی آن پہنچی ہے۔ اس لیے کہ اب نے وہ سرور و سوز، منہ بھڑک و خوش ہے! اور وہ زیادہ مدت تک خود کفنی ہو کر نہیں رہ سکتا۔ اور اسے اپنی روزمرہ کی زندگی میں نظم و ضبط پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔ نورجہاں جسے سلطان حسین کی ماں اور بہن نے اس کے لیے منتخب کیا، ایک قبول صورت بہن اور نادر احماسات رکھنے والی پرسکش زوجان عورت ہے، اور جس طرح وہ اپنی جگہ خود سپردگی کے جذبے سے سرشار ہے، ایسی ہی توقع وہ جائز طور پر اپنے شوہر سے بھی رکھتی ہے۔ لیکن خدمت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ وہ شادی کے بعد عہد زفاف منانے کے لیے سواری پہنچے ہیں، جہاں کی سرزمین سلطان حسین کی روحانی مغرور یوں یعنی ESCAPADES کی آماجگاہ رہ چکی تھی۔ سلطان حسین اپنے ماضی سے یکسر رشتہ منقطع کرنے اور اسے زنجب طاق بنایا بنا دینے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتا۔ وہ بیک وقت دو کشتیوں میں سواری کرنے کا ارادہ رکھتا ہے یعنی وہ اپنی بیوی نورجہاں کی اٹھتی جوانی سے بھی دل کھول کر کتاب لذت کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ کلاسک سرٹش سے بھی اپنی تشنگی کا مودہ بن کی تسکین کی خاطر ہاتھ دھو بیٹھنے کے لیے رضا مند نہیں۔ اس کے رویے کا یہ دور مظاہر ہی دراصل اس کے ایسے کامیاب اور ماضی ثابت ہوتا ہے جسے نادر کی بساط پر آستہ آستہ آشکار کیا گیا ہے۔ کلاسک سرٹش سے اس کا ربط نہائی، نورجہاں سے سلطان حسین کی عہد شکنی اور بے وفائی کا سنگ بنیاد تھا۔ نورجہاں نے جب اپنے نوکیلتا شوہر کی بے وفائی کا رحیم خود نظارہ کر لیا، تو وہ فطری طور پر ایک شدید جذباتی صدمے سے دوچار ہوئی۔ اور اسے

ایسا لگا کہ وہ اپنے سہسرے خواہوں کے جزیرے سے اچانک اور ایک دھماکے کے ساتھ نکل کر تلخ حقائق کے خارزار میں دھکیل دی گئی ہے۔ اس کے رد عمل کو بلا کم و کاست اس طرح ضبط کرنے میں لایا گیا ہے:

”وہ اسی طرح بچھی رہی، جیسے اس کے دل میں کسی نے ہیر پور خنجر اندھا دیا ہوا اور رنٹ رنٹ جلتی ریشم اور غصے سے زیادہ صاف اور واضح ایک اور احساس ابھرنے لگا۔ وہ اب اس جس نے اس کی زندگی بدل دی، محض اس کا احساس کہ یہ نا انصافی ہے، اگر اسے کوڑی سے باہر کسی کو گھورنے کا حق نہیں، تو اس کے شوہر کو بھی یہی حق کے نلے میں مسوری کی پہلی شام کو کسی اور لڑکی کو ساتھ لے جانے کا حق نہیں۔ یادوں ایک دوسرے کی ملکیت ہیں، یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں اور ایک نئے طرح کے غم کو اس نے اپنے اندر جہم لیتا محسوس کیا۔“ (ص: ۹۱)۔

سلطان حسین ہر طرح کی لڑکیوں اور عورتوں سے حسب ذوق مذاق، چیر چھاڑ اور دلچسپی و اختلاط روا رکھتا تھا؛ لیکن اسے یہ ہرگز گوارا نہ تھا کہ نورجہاں اس کے علاوہ کسی اور کی طرف نظر بھر کر بھی دیکھے یہ دراصل مرد کے نفوق اور برتری یا اس کی CHAUVINISM کا ایک بے باکانہ مظاہر تھا اور اس ضمن میں وہ اس حد تک آگے بڑھتا چلا گیا کہ اس نے ہر نوع کی بدتمیزی اور یادہ گوئی کے لیے اپنے آپ کو چھوٹ دے دی۔ یہاں تک کہ کئی بار وہ گالی گلوچ تک پر بھی اترا یا؛ حرام زانی حراز، رندی جیسے رکیک الفاظ کا استعمال اس کے سوتیانہ پن یا VULGARITY پر دلالت کرتا ہے۔ اس کا رویہ رفتہ رفتہ ہمیت سے قریب ہوتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ اس نے اپنی بیوی نورجہاں کو زود کو ب کرنے سے بھی احتراز نہیں کیا۔ ان دونوں کے درمیان تعلقات کا گراف دن بہ دن نیچے ہی اترا چلا گیا۔ آخری دھچک نورجہاں کو اس وقت لگا، جب دونوں کی بھی سلطان جہاں کی ولادت کے بعد بھی باہمی ازدواجی تعلقات میں بہتری کے کوئی آثار نمایاں نہیں ہوئے۔ سلطان حسین کا رُخ بالعموم یہ تھا کہ وہ نورجہاں کو ملی جلی پارٹوں میں شرکت پر بھی آمادہ نہ کرتا تھا، اور پھر اسی طرح کے مواقع پر وہ خود دیدہ دلیری کے ساتھ دوسری عورتوں کے ساتھ بے محابا رقص کرنے اور لب بہ لب یونٹنگ سے اجتناب برتنے پر بھی کسی طرح راضی نہ ہوتا تھا۔ اور اس طرح کی



تفریحات میں شرکت میں کوئی ہجک محسوس نہیں کرتا تھا۔ نوز جہاں کے مقابلے میں اس کی دونوں بہنیں خوش نصیب تھیں۔ مشہور النساء کا شوہر ابوالہاشم انجینئر دختر رز پر بری طرح فریفتہ تو ضرور تھا اور اس نے اپنے گھر کی بار میں انواع و اقسام کی قیمتی اور کیا بے شماروں کا ایک بڑا ذخیرہ جمع کر رکھا تھا۔ لیکن وہ سلطان حسین کی طرح نہ غیر عورتوں پر توجہ دیتا اور نہ دوسرے ڈان تھا اور نہ جنسی فحشا کی جگہ دو میں اس درجے میں ہنک رہا تھا۔ اس کی اصل کمزوری بے تحاشا شراب نوشی کی عادت تھی اور اس عادت میں افراط و تفریط ہی اس کی قبل از وقت موت کا سبب بنی۔ اسی طرح سرتاج کا شوہر سرتاج الملک کا نواسہ محی الدین حیدر جوانی جہانی بدیہیتی کی وجہ سے جی آئی، پی کا انجن کھلاتا تھا، اپنی شوخ و سنگ اور طرح دار بیوی سے پوری طرح مطمئن اور آسودہ خاطر تھا۔ اور اسی لیے جنسی رنج روی اور اس کے الجھاؤں سے کوسوں دور۔ مشہور النساء اور سرتاج دونوں کے شوہروں کی تصویر کشی سلطان حسین اور نوز جہاں کے درمیان عدم مطابقت کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنرمندی کے ساتھ کی گئی ہے۔ اسی طرح سمر شہدی کی بیٹی فاطمہ اور اس کے شوہر رشید کا بین ہم آہنگی اور باہمی تفہیم کا تذکرہ ایک طرف اس کی اپنی بہن جلیس کی بے راہ روی اور بالآخر ایک عیسائی لڑکے فرڈی نینڈ بمویل سے اس کی شادی کا طے پا جانا، ان سب کو نمایاں کرنے کا ایک مقصد فاطمہ سے جلیس کا موازنہ کرنا بھی ہے، اور دوسری جانب فاطمہ اور رشید کی ازدواجی زندگی کی طائیت اور سکون کو ایک ایڈیٹل کے طور پر پیش کرنا بھی جو سلطان حسین اور نوز جہاں کے مابین دوری، تنفر اور تعلقات میں تشدد برتنے کو اور زیادہ واضح کر دیتا ہے۔ اسے آپ COUNTER POINTING کا اصول کہہ لیجئے جو ایک فنی اور تکنیکی تدبیر ہے جس سے ادبی فن پاروں کے لحاظ کے میں اکثر کام لیا جاتا ہے اور کرداروں کے درمیان امتیاز کو ابھارا جاتا ہے جلیس جس صورت حال سے دوچار ہے اور اس کا جو رد عمل اس کی ماں سمر شہدی پر مرتب ہوتا ہے وہ نوز جہاں کے اندر EMPATHY کے دائرے کو بیدار کرتا ہے۔ اس کے بارے میں یہ منظر قابل غور ہیں:

”نوز جہاں خاموش رہی، لیکن دل ہی دل میں اس نے پیڑ در طے کیا کہ اس میں غلطی سمر شہدی ہی کی ہے۔ جب آزادی دی ہے تو محبت کر کے جھگڑنا بھی چاہیئے مانتا ہی ساتھ آئے آج پہلی مرتبہ دوسروں کی مصیبت اور شکست اور ناکامی کا احساس ہوا۔

اس نے اپنی ذات سے باہر کبھی مصیبت اور ناکامی کو محسوس نہیں کیا تھا۔“ (ص: ۱۴۱)۔

مزید:

”اس (جلیس) کے جانے کے بعد نوز جہاں کی آنکھوں سے ٹپاٹپا آنسو گرتے رہے اور ان آنسوؤں کے درمیان وہ مسکرائی پہلی مرتبہ اس نے اپنی ذات سے باہر رنج، خوشی، محبت اور درد کے تعلقات کی کشمکش کو محسوس کیا۔ اس نے پہلی بار اندر سے محسوس کیا کہ اس کے باہر دنیا میں انسان بستے ہیں، بورتیں بستی میں جو بسکتی ہیں اور اس کا دل ہمدردی کے جذبے سے بھر پور ہو گیا۔“ (ص: ۱۴۸-۱۴۷)

سلطان حسین اور نوز جہاں کے تعلقات میں بلندی کے آثار پس چند لمحوں کے لیے ہی نظر آتے ہیں۔ ان کے درمیان محبت کا جو شعلہ شروع میں بھڑکتا ہے، وہ بس شعلہ متعجل ثابت ہوتا ہے۔ سمر شہدی کے گھر پر نوز جہاں ان کی بیٹیوں کی زبان سے کسی کی بے وفائی کا ذکر سنتی ہے تو اس کی جھٹی جس اے سلطان حسین کی عہد شکنی اور طوطا چٹپی کا فی الفور ادغیر شعوری طور پر احساس دلاتی ہے، اور وہ یکبارگی اپنے اندر ایک کپکپا ہٹ محسوس کرتی ہے۔ (اس کا رد عمل ناول نگار نے اس طرح بیان کیا ہے:

”اس کی آنکھیں سرخ تھیں اور اس کا سر درد سے پھیٹا ہوا تھا۔ اس نے دوپہر کا کھانا نہیں کھایا اور مٹلی کی تکلیف اور زیادہ بڑھ گئی جلیس کا اسے خیال آیا، اور پھر تمام سہری کا، جس کے دیوار چاند کی کرنوں سے جل گئے تھے۔ جس کے مال پر آئے رنگے تھے۔ جس کی چٹائیں ٹوٹ ٹوٹ کر گر رہی تھیں۔ جس کے بچے دھو دھون کے قریب لٹکے لٹکتے میں جھنگل جل رہا تھا اور یہ تمام شہر یہ تمام خاشاک، یہ ٹوٹی چٹائیں، یہ زلزلہ، اس کے اپنے جسم اور دل پر گر رہا تھا۔“ (ص: ۱۳۹)۔

سلطان حسین اور نوز جہاں کے درمیان تعلق یا تضاد کو اگر آپ اسطوری زبان میں ادا کرنا چاہیں تو اسے حسن یعنی BEAUTY اور ہیبت یعنی BEAST کا تضاد تصور کیا جاسکتا ہے۔ اول الذکر کے رد عمل کو اس طرح معرض اظہار میں لایا گیا ہے:

”نوز جہاں کے اندر کوئی چیز آگ کی طرح متلک کر بچھ گئی۔ غصے کی بجائے رنج،



فلتاد بے بسی کا ایسا تلخ احساس، جو اس نے اس سے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔ اس نے دیکھ کر ہونے والی طرح ایک مرتبہ سلطان حسین کی طرف منور دیکھا۔ مگر کچھ نہیں کہا۔ ایک عجیب انکشاف تھا جس سے اس کی ہستی سمندروں کی سب سے نیچی تہ کی طرف بہ گئی۔ یہ کہ کوئی اسے مار سکتا تھا۔ کوئی اسے ذلیل کر سکتا ہے۔ ایک ایسا یا تجربہ کہ جس کا ذکر اس کے بدن کے رد گئے کھڑے ہو جاتے تھے۔ اس نے سوچنا بند کر دیا۔ جہنم تک وہ بالکل خلا کے عالم میں تھی۔ ہر چیز مغفود تھی۔ ایسا خواب جو دیکھا جا چکا ہو۔ جواب ہو چکا ہو، صرف اس کی یاد باقی ہو۔ اب صرف کس کی کس تھی۔ تجھیز اس کے کال، اس کے پیچھے اس کی کھال پر ضرب لگاتا ہوا اس کی روح کو مفلوج کر چکا تھا۔ اب اس کی پوری روح سسکیوں میں منتقل ہو چکی تھی۔ اس کی صورت دیکھ کر جیسے کسی کو ابھی ابھی موت آئی ہو۔ (ص ۱۶۴)۔

یہاں برہنہ نشین اور اس کے اثرات، بعد کو بالخصوص پیش کیا گیا ہے۔ سلطان حسین کی شخصیت میں نادر لنگار کے ادعاے منفی کے باوجود ایک غالب اور حاوی عنصر سادیت یعنی SADIETY کا ہے۔ جس پر واضح روشنی مندرجہ ذیل تراشے سے پڑتی ہے:

"لیکن دایمی پرور میں لڑائی شروع ہو گئی۔ پہلے تو اس نے پچاس میل فی گھنٹہ کی رفتار سے گاڑی دوڑانی شروع کی کہ کسی طرح مگر ہوا دونوں ختم ہو جائیں۔ لیکن تھم اس پاس کے بجلی کے کچے دیواریں، درخت، دائیں بائیں سلامتی سے گزرتے چلے گئے۔ کسٹن جلی کی پیاروں پر گاڑی کسی کھڈ میں نہیں گری۔ ایکزیلیٹر پر دباؤ پڑتا رہا۔ (ص ۱۶۵)۔

کافی غور و خوض اور کسی قدر جدوجہد کے بعد نور جہاں اپنے شوہر سے خلع لینے میں کامیاب ہو گئی اور اس کے شہداء سے آزاد ہو گئی۔ یہ اس کی رنج و تعب کی زندگی میں ترضیع کا سبب بنا، اور ایک انقلاب آفریں سانحہ ثابت ہوا۔

کچھ مدت گزرنے پر نور جہاں کے اندرون میں ان خوابیدہ جذبات نے انگڑائی لی۔ جو سرتاج الملک کے پوتے اظہر کے ساتھ ان دونوں کے پرانے ربط و تعلق سے وابستہ رہے تھے اور جو تخت الشہور کی گہرائیوں میں دفن کیے جا چکے تھے۔ لیکن اب انھیں دفعۃً برانگیختگی کا موقع

مل گیا تھا۔ اس ربط و تعلق کی اولین جھلک ہمیں شروع ہی میں (ص ۳۰) نظر پڑتی ہے۔ کئی سال بعد جب اظہر فرزندہ نگوا پس لوٹا، تو اسے خوب یاد آیا کہ وہ بچپن میں نور جہاں کو کس کس طرح ستایا کرتا تھا پھر جب ایک بار سلطان حسین کی غیر موجودگی میں شیخ نذیر احمد کی بیوی کلثوم کے سیم لہار پر اسے ان کے بڑے بیٹے کی سالگرہ کے موقع پر وہاں جانا پڑا اور یہاں سرتاج اور محی الدین بھی موجود تھے، تو اس کا اظہر سے اس طرح تصادم ہوا:

"اظہر کی چالاک آنکھوں سے اس کی آنکھیں لگ گئیں پھر معلوم ہوا کہ یہ آنکھیں اس کے دل میں اتنی چلی جا رہی ہیں۔ اس چالاک شریر، بد معاش کی آنکھیں۔ (ص ۱۵۰)۔

مزید:

"آخر یہ قدرت کا بھی بڑا ظلم تھا کہ دن رات نئی نئی لڑکیاں، جوان ہوتی چلی جاتی تھیں۔ ایک سے ایک پری۔ اس پر بھی پھر ایک مرتبہ اس کی نظر نور جہاں سے لگ گئی۔ آنکھوں کی لاکھی بے زار کی تار پڑتی۔۔۔ یہ ساتھ کی کھیلی ہوئی لڑکی، کجفت کی صورت ذرا پسند نہیں، مگر معلوم نہیں کیا بات ہے۔" (ص ۱۵۳)۔

اسی سیاق و سباق میں یہ جملے بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

"نور جہاں پروردی طور پر ہی ہوئی تھی ایک طرف اسے اپنے افسانہ شہور الملک کی میراث ملی تھی۔ مضبوط وقار، عزت و عصمت کا اشتراقیہ کا تصور اور دوسری طرف قابل جنگ کی میراث، ذرا سا تکبر، شہور النساء سے زیادہ مگر سرتاج سے بہت کم۔ آزادی تبدیلی، کھلی ہوئی، ہوا کی خواہش، جنسی آزادی کی بڑی سختی سے دہی ہوئی خواہش اور شہور الملک کی پوتی، قابل جنگ کی نواسی سے زیادہ مضبوط اور ثابت قدم تھی۔ اس نے اظہر کی خواہش اس کے لیے تھی، اسے ہر مرتبہ وہ گناہ کا خیال کر کے اپنے دل سے نکال دینا چاہتی تھی۔ اس نے احتیاط کی ہر مرتبہ ضرورت سے زیادہ کوشش کی تھی۔ مگر اس کا کیا علاج کہ اظہر پر جنون سوار ہوا تھا۔" (ص ۲۰۹)۔

اس امر کی وضاحت اشد ضروری ہے کہ نور جہاں نے کسی موقع پر بھی اپنے دامن عصمت کو داغ دیا نہیں ہونے دیا۔ ایک طرح کے ان جانے خوف کا احساس، جسے کوئی نام نہیں دیا جاسکتا، اس کے جسمانی



اور روحانی طہارت کے تصور پر ڈیوکلیر کی تلوار کی طرح لشکارہ رہا تھا۔ اور اظہر کی طرف پیش قدمی کو کیا، اس کی پیش قدمی اور بے باکانہ جست کی طرف خود اس کا اجتناب برتنا ہی وہ بلندی ہے جس کے مقابلے میں سلطان حسین کی ڈینگیں انتہائی پستی کی جعلی کھاتی ہیں۔ نورجہاں کی رخصت اور بلند نگاہی کا سرچشمہ اس کا خاندانی ورثہ ہے اس کے برعکس سلطان حسین اپنی خلقی ساخت اور مخصوص سائیکل کے اعتبار سے ترفیقات و تحریصات جنہی میں گردن تک ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کے آگے سرنگوں ہوئے بغیر اسے کسی طرح کل ہی نہیں بڑتی، اور وہ برابر اس مجذہب میں غوطہ زنی کرتا رہتا ہے۔

سلطان حسین کچھ مدت گزرنے پر ایک خاتون خدیجہ سے شادی چاہتا ہے خدیجہ اور نورجہاں ایک دوسرے سے برابر دور ہیں۔ اول الذکر سرتاپا بچہ و نیاز اور خود سپردگی اور جان فدا ہے۔ وہ ایک اوسط درجے کے دل و دماغ کی گھریلو قسم کی عورت ہے جس کی زندگی کا واحد مقصود شوہر کی رضا جوئی اور خدمت گزاری ہے۔ اس میں اس مقدس حسیت کا دور دورہ پتہ نہیں جو نورجہاں کے لیے وجہ امتیاز ہے۔ اس کی بے لطفی اور پھیکا پن یعنی INSIDIOUS اس سے ظاہر ہوتی ہے کہ وہ سلطان حسین کی جسمانی مفاہمت میں سب سے زیادہ اس کی گردن کے خم پر مبنی ہوئی ہے:

”وہ بار بار اس کی گردن کو پیار کرتی جاتی اس گردن کے قربان ہوجاؤں مجھے تمہاری گردن بڑی پیاری معلوم ہوتی ہے اور سلطان حسین مذاق میں کہتا تو بھر کاٹ کر مریمان میں رکھ لو“ (ص ۲۵۵-۲۵۴)۔

نورجہاں کے ہاں جذبات تند و تیز نہیں ہیں۔ نہ ان میں رعنائی اور پچیدگی ہے اور نہ اس کے ہاں غیر معمولی قسم کا جمالیاتی ذوق اور نہ کسی نازک حسیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ آسانی سے کسی کی کندہ محبت کی اسیر بھی نہیں ہو سکتی۔ لیکن اس کے ہاں اس کے باوصف غیر ضروری پابندیوں سے ایک حد تک آزاد ہونے کی ایک فطری اور معصوم سی خواہش ضرور پائی جاتی ہے۔ بغض کی تیلوں کو توڑنے اور فضا کے بسیط میں اڑان بھرنے کا ایک بے مزہ سا جذبہ۔ جسے سلطان حسین نے اپنی بے تحشی اور طعش لذت آزار ہونے کی جھلک کے تحت کھیل کر رکھ دیا تھا۔ اس کے ہاں بغاوت اور سرکشی کا شور انگیز راہ نہیں ہے، لیکن پوری طرح سرانگندگی بھی نہیں ہے۔ وہ ان

دونوں انتہاؤں کے درمیان بیچ کا راستہ نکالنا چاہتی ہے اور زکی برتر کی جواب دینے سے بھی قاصر نہیں ہے۔ یہ محض ایک خوش گوار اتفاق ہے کہ اظہر کے لیے اس کی کشش اور چاہت جواہ و سال کے گرد و غبار میں الٹی پڑی تھی نہ مکلفیت انگڑائی لیتی اور نہ تازہ ہو جاتی ہے۔ وہ یقیناً مجلس، نازلی اور زینت رکاب جنگ سے مختلف اور متمایز ہے وہ اظہر کی خامیوں سے ضرور واقف رہی ہوگی اور یہی جانتی ہوگی کہ اس کی جوان بے داغ نہیں رہی ہے۔ لیکن وہ صرف جسم کے تلذذ کی طرف کبھی نہیں کھینچی۔ البتہ اس کی حسیت سلطان حسین کے وحشیانہ اور شرمناک برتاؤ سے شدید طور پر پر مجروح ہو جاتی ہے۔ اظہر عورتوں کے سلسلے میں کبھی بھی نیک نام نہیں رہا تھا۔ لیکن پتہ نہیں کیوں وہ نورجہاں کے لیے اپنے دل میں ایک نرم گوشہ اور ملکوتی جذبہ بھی رکھتا ہے، اور اس پر اس طرح عقابانی نظریں بھی نہیں گاڑتا، جیسا کہ وہ عموماً عورتوں کے سلسلے میں کرنا جائز اور رد رکھتا تھا۔ جذبے کی یہی طہارت اور زہت اس کے اور نورجہاں کے درمیان رشتہ ازدواج کے قائم ہونے کا سبب بن جاتی ہے۔ عین اسی وقت قصائے سہرم نے نورجہاں کی آنکھیں اس کی آنکھوں سے چار کر دیں۔ محض اتفاقاً لیکن معلوم ہوتا تھا کہ ان کی آنکھوں کے درمیان بجلی کی رود و درگئی۔ شاید اسی کو اردو محاورے میں آنکھ لڑنا کہتے ہیں۔ یہ وہی نورجہاں تھی، جو اس کے ساتھ کھیلی ہوئی تھی اور جسے وہ بچپن میں جب وہ بیچ گئی سے اتنی بہت سنا یا کرتا تھا۔ اب وہ عورت تھی، اور کسی اور کی بیوی، کتنی عجیب بات تھی کتنی بھل۔ (ص ۱۵۱)۔

اس کے برعکس سلطان حسین روحانی ہم جوئی کے بے شمار سلاسل سے گزرنے کے بعد اب خانگی اسن و عافیت اور سکون اور ٹھیراؤ کا منشا شہی ہے جو اسے خدیجہ جی سے منتقل اور فدوی قسم کی بیوی کے روپ میں میسر آ جاتا ہے۔ وہ اب اپنے بال و پر خلا میں پھیلانا نہیں چاہتا بلکہ انہیں سمیٹے اور کترنے کی طرف میلان رکھتا ہے۔ اس ظاہری سکون اور سلامتی کے حصول کے باوجود سلطان حسین کا المناک خاتمہ موت کے مہر مہونے اور انسان کی بے بسی اور لا چاری کے احساس کو محکم کر دیتا ہے کہ ہر چیز پہلے سے متعین اور مقدر معلوم ہوتی ہے۔

مسلل اور متوازن حالت تشویش کو انگریز کرنے کے بعد اظہر جیسے آبرو باختر مرد کی دریدہ دامن کے سایے تلے نورجہاں طمانیت اور سکون کے بس ایک موہوم سے نقطے کو بالیتی ہے،



جو اس کی دسترس سے ہمیشہ دور ہی رہا۔ کملا سیریش اور سرتاج نسوانی حسن کی تزئین و آرائش اور عشوہ گری کی جانب رغبت کی دو انتہاؤں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اول الذکر میں ہیں ایک طرح کے اخلاقی زوال اور دیوالیہ پن کے عناصر نظر آتے ہیں۔ وہ لذت اور کیف و مسرتی کے ہر سرچشمے سے اس کا رس نچوڑنا چاہتی ہے اور ہر صورت حال میں جسمانی سرسراہٹ اور کسمپاش پر جان دینے والی ہے سرتاج اس کے برعکس اپنے حسن کی دلکشی اور دل فریبی کا احساس تو رکھتی ہے، اور اسے باقی رکھنے کی ہر تدبیر پر ہے۔ در بلخ پوری توجہ بھی صرف کرتی ہے، لیکن وہ عشوہ طرازیوں کی کان نہیں سمجھتی وہ شہوی طور پر اس کا الترام کرتی ہے کہ بے تکلف ملی جلی پارٹیوں میں اس کا جسم کسی دوسرے مرد کے جسم سے مس نہ ہو اور اس کی خلقی احساس غفلت و غصمت پر ڈال ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا چاہیے کہ بے عمل نہ ہو کہ نور جہاں کی نسبت سرتاج کا کردار ناول کی بساط پر زیادہ جاندار نظر آتا ہے اور زیادہ صراحت لیے ہوئے یعنی VIVID ہے۔ اول الذکر کسی قدر بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔ زینت رکاب جنگ جو اپنے شوہر کے ایک حادثے میں کام آجائے پر بہ عجلت تمام ایک انگریز کپتان سے شادی چاہتی ہے، جنس کے معاملے میں بغایت تیز رفتار نظر آتی ہے اور بڑی بھرپور اور تیز و برق آسا زندگی گزارنے کی عادی رہی ہے۔ تعجب اس امر پر ہے کہ کم و بیش ہر مرد اس پر جان چڑھنے کے لیے مستعد اور آمادہ نظر آتا ہے اور اس کی جنسی کشش کے خلاف کوئی مدافعت نہیں کی جاسکتی۔ زینت کے ہاں متضاد اور متخالف جذبات اور محرکات کی عکس افگنی مندرجہ ذیل تراشے میں دیکھیے:

تب شک میں سے بہت سوں سے فلرت کیا ہے، لوبھی کی ہے میں شرانی نہیں۔ مگر  
ایک طرح سے مجھے گراہو خور ہر اور بچے بھی سوہٹ معلوم ہوتے تھے۔ بڑی پس منظر  
لاٹھی تھی۔ مگر ایک طرح کا اینکر ہوتا ہے۔ ایک طرح کا سہارا ہوتا ہے۔ اب  
جب رکاب جنگ سر گیا بے چارہ تو میں دوسری شادی کر رہی ہوں۔ بے شک کر رہی  
ہوں اور زینت نے ایک بھر پور ہتھیار لگایا (ص ۱۹۶)۔

نازلی، فاطمہ اور کمکشاں بھی وقت کے ناہنوں سے مسرت کی پوری طرح کشید کرنے کی ماہر نظر آتی ہیں۔ لیکن سروری جیسے آپ معاشرے کی تلچٹ کہہ لیجئے۔ ان سب ہی سے آگے ہے کہ اس کی

زندگی کا واحد مقصد اس کے وجود کا واحد جواز جسم کے مطالبات اور تقاضوں کو برادنی تحریک پورا کرنے کے سوا کچھ اور نہیں۔ اس کے لیے وہ ہر چیز قربان کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہے اور ہر طرح کی رشوت اور ذلت کو قبول کرنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔ شاید خاقان جیسے جسم اور کم عقل انسان کے سرسڑھے جانے کا اپنی خلقی کج ردی اور کھوٹ کے علاوہ یہ ایک فطری رد عمل ہے سروری اور خاقان کے درمیان گھریلو تعلقات کا جو نقشہ ناول میں کھینچا گیا ہے (ص ۱۴۰) وہ ایک طرح کی LOW COMEDY کا درجہ رکھتا ہے۔ مسز مشہدی اور ان کی دونوں نیشن زدہ بیٹیوں فاطمہ اور جلیس کی شخصیتوں کی نقش گری بھی قدرے طنزیہ و تعلق کے ساتھ کی گئی ہے۔ ان پر مغربی تہذیب اور آداب و اطوار کی طبع کاری مسز مشہدی کا زندگی کے موسم خزاں میں نائچ کا اس درجے میں سیاہونا اور اپنی گریز پیا اور مٹتی ہوئی جوانی کے التباس کو قائم رکھنے کے لیے غیر معمولی سعی و جہد، فاطمہ اور جلیس کا ہر دے ناخدا کا (جس سے مسز مشہدی کی لگاؤ اور بیگمیں برابر جاری تھیں) اپنا پہلا نام لینے پر تلنا، یہ سب باتیں بڑی ODD لگتی ہیں، اور کھلتی ہیں، لیکن قاری کی حس مزاح کو اکساں بھی ہیں۔ بیٹیوں ماں بیٹیاں سیوائے ہوٹل میں فروکش اور دوسری عورتوں کی طرح مغربی طرز معاشرت اور قریبہ زندگی پر دل و جان سے فریفتہ ہیں۔ لیکن ان کی حرکات و سکنات سے یہ بخوبی ظاہر ہو جاتا ہے کہ مغربی کا یہ غاذہ انساں کا ہے کہ وہ بہت جلد جھوٹ بھی سکتا ہے۔ فاطمہ اپنی بہن جلیس سے اس لحاظ سے بہتر ہے کہ وہ نہ تو وقت بے وقت اپنے لٹھلے پن کا نشانہ کرتی ہے، اور نہ جلیس کی طرح وادی پُر خاریں آبلہ پائی کرنے کی خواہش مند ہے۔ بلکہ اپنے مستقبل کا جو نقشہ اس نے سوچ سمجھ کر بنایا تھا وہ اسی پر عزم و ہمت اور قناعت و پامردی کے ساتھ جی رہتی ہے اور اس طرح غیر ضروری الجھنوں سے محفوظ رہتی ہے۔ لیکن اس پوری تصویر پر ایک حزیں رنگ جلیس کی کج ردی اور جاوہد راست سے انحراف اور مسز مشہدی پر ان سب کے شدید اور جان لیوا رد عمل کی صورت ابھرتا ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ بے چاری اسی حد سے میں گھل گھل کر ہلاک ہو جاتی ہے۔ خورشید زانی بیگم کی سوتیلی ماں اسکندر بیگم کی بیٹیوں بیٹیاں اور خاص طور سے دونوں بیٹے نیاز اور محمود شوکت جو حد درجے عیاش، آواڑ اور شے ہیں اور جن کی زندگی کا واحد مشغلہ شراب نوشی اور عورتوں کی عصمت دری ہے، ناناخان



کے ماتھے پر کلک کا ٹیکہ ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے لیے جنس پرستی، جنسی تعلق اور بے نوشی زندگی کی سب سے اعلیٰ قدریں ہیں اور لذت یا HEDONISM ہی ان کا اہم ترین فلسفہ حیات ہے اور اگر اس کے ساتھ سوقیانہ پن کو بھی جوڑ دیا جائے، تو ان کے نظریہ حیات کی بڑی حد تک تکمیل ہو جائے گی۔ ان کے محیفہ اخلاق میں پایہ کہیے کہ ان کی زندگی کے عمومی ڈھسرے میں عورتوں کو براہ چلتے اٹھالے جانا، ہوس پرستی اور دھینگا منشی کے مظاہرے اور لباڈگی کو ہر حال میں روا جانا، ان کی نمایاں اور امتیازی خصوصیت ہیں مدہ دراصل اسی گراؤٹ کی نمائندگی کرتے ہیں جو طبقہ اشراف میں اس وقت درآتی ہے، جب روپے پیسے کی ریل چلی اور اسے اسراف بے جا کی نظر کرنے کے علاوہ اس کا کوئی اور مصرف نہ رہ جائے۔ اسی طرح اسکندرنگیم کی بیٹیاں نازلی، فاطمہ اور کہکشاں بھی ایک طرح کا روپ بہرہ ہیں۔ ان کے لیے بھی جسم کے مطالبات کا لحاظ رکھنا، ادب کی اور سطحی فیشن کی پاسداری پر مرثنا اور تعقیبات جنسی کے سامنے سرنگوں ہو جانا اور مہذب معاشرت کی قدروں کو بے دردی اور بے غیرتی کے ساتھ پامال کرنا، ان کا محبوب ترین مشغلہ اور ذیلیقہ حیات ہے۔ ان کی تاثر تفریحات، سرگرمیاں اور دلچسپیاں اسی محور کے گرد گھومتی ہیں اور اپنے بجائیوں کی ادبائش، حرکتوں کا دوسرا رخ ہیں۔ ابتدائ اور فضا ان کا طرہ امتیاز ہے۔ ان سب کو نظر میں رکھنے سے ہمارے سامنے ایک ایسے سوانگ کا پوہو نقشہ بھر جاتا ہے جو ایک زوال آمادہ اور رو بہ انحطاط معاشرے کا لازمی جزو ہے اور جسے باقی رکھنا ایک اہم اجتماعی ذمہ داری ہے۔

نادول میں جگہ جگہ ہماری ملاقات اس معاشرے کے ان نمائندوں سے ہوتی ہے جو فی الوقت طاقت و اقتدار اور حاکمیت سے بکھرے دخل کزدیے گئے ہیں لیکن اپنے گندہ وقار کے فریب کو برقرار رکھنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کرتے رہتے ہیں اور اپنے آپ کو نوع بہ نوع تعزیمات اور مشاغل میں منہمک رکھنے کے اسباب فراہم کرتے نظر آتے ہیں جن میں رمی سے شنف، ملی جلی پارٹیاں اور بال روم میں ناچنا تھرکنا اور بیوسن جسم و جان کا ہونا شامل ہیں۔ وہ اپنے ظاہری حیلے اور آداب نشست و برخاست کا بھی اہتمام و انصرام کرتے ہیں اور مجلس میں گرم گفتاری کے فن میں بھی کسی سے پیٹے نہیں ہیں۔ رقت انھیں

نصیرا ہوا سا لگتا ہے کہ جیسے شاید اس کی حرکت اور پرواز ختم کئی ہو اور مفقود ہو گئی ہو۔ وہ اپنے آپ کو کسی قدر یعنی واجبی طور پر حالاتِ حاضرہ سے بھی باخبر رکھتے ہیں۔ زندگی کے تقاضائی پہلوؤں سے ان کی دلچسپی اور واقفیت اتنی ضرور ہے کہ وہ ان کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کر سکیں۔ چاہے وہ کتنی ہی سسرری کیوں نہ ہو۔ اس کے ساتھ ہی وہ نوجوان لڑکیوں اور عورتوں سے چھٹیر چھاڑ ہنسی دل لگی اور ٹھٹھول کرنے سے بھی باز نہیں آتے، اور اس فن میں بھی خاص مہارت رکھتے ہیں مثال کے طور پر شہسیر جنگ کا اپنے دوست ہدانی کی بیٹی پر تر بھی نظریں ڈالتا۔ ان سب شخصیتوں میں جن سے ہمارا تعارف وقتاً فوقتاً کرایا جاتا رہا ہے اور جو عجب گھر میں رکھے جانے والے ماڈلوں سے کچھ کم پرکشش نہیں ہیں سب سے دلچسپ اور انوکھی تصویر جس کی نقش گری کی گئی ہے انواب مہتاب جنگ کی ہے جس میں ایک طور اس پورے معاشرے یا بینیتِ اجتماعیہ کا عطر کھنچ آیا ہے۔ ان کے بارے میں یہ جزئیات ذہن میں محفوظ رکھنے کی ہیں:

"اس زمانے میں مہتاب جنگ پر خزاں کا تین بیسویں تاریخ کے چاند کا حسن تھا۔ ان کے بھائیوں اور بیٹیوں کی نئی پودان کے دیکھتے دیکھتے جوان ہو گئی تھی اور اب پرانے ماہی گیر کی طرح ان آٹاڑی نو جوانوں کو عشق سفاک سے کھانے کی ضرورت نہیں تھی۔ ان کی زندگی اس لحاظ سے بڑی سبق آموز تھی۔ ان کے سفید ہونے ہوئے بالوں کی دھوپ میں ان کا گورا لمبا، خوبصورت چہرہ، لمبی ناک، چوڑے جھوٹے لال لال ہونٹ، چمکتے ہوئے لوک دار دانت اور چمک گئے تھے۔ وہ مہارائیاں اور خاتونیں ایک طرف رہیں، جنہیں خزاں نے پیدا کیا تھا، لیکن مرعھا یا نہیں تھا۔ کم سن اور جوان سال لڑکیاں ان کے خوبصورت چہرے پر ان کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں کی چمک، ان کے بے مثل دربارداریِ آداب، ان کی ہنسی، ان کی بات چیت پر گردیدہ ہوجاتیں اور وہ اپنے کو زندہ کا ڈیرے بڑے امیر لڑکا ٹھہرتے تھے، کسی کچی ہوئی رس دار سوسائٹی کی محبوب کی طرف متوجہ ہوجاتے سرخ سرخ گلزار ہونٹوں پر ان کا نام آتا، اور دلوں کی دھڑکنیں تیز ہوجاتیں۔۔۔ سرناج کہے جاتی، مہتاب النکل، والٹا آپ سے زیادہ چار رنگ آدمی میں نے نہیں دیکھا۔ اللہ آپ کی سوئٹ ہیں۔ کوئی عورت آپ کو ریز سٹ نہیں کر سکتی۔۔۔ ان کے معاشقے تھوڑے تھے اتنے کہ وہ



دولوں ہاتھوں کی انگلیوں پر گئے جاسکیں۔ لیکن ہر معاشرہ ہندوستان کی آزاد ہوتی ہوئی  
سوسائٹی کا ایک جیتا جاگتا اسکینڈل تھا۔ ہر اسکینڈل کے ساتھ روحان واپس تھا۔ ان کی  
کسی مجبورہ کو کبھی گزند نہیں پہنچا۔ متقی میں ان کی احتیاط اور تدبیر کی کوئی انتہا نہیں تھی۔  
اولادیں بھی ہوئیں۔ پر کسی کو طلاق نہیں ملی۔ نسل میں اضافہ ہوا لیکن گھر نہیں اڑے۔  
وہ گھبراتے اونچے نیچے تھے اس قسم کے تھے کہ ان عاشقوں سے اڑ نہیں سکتے تھے۔

(ص ۲۲۷-۲۲۸)

یہ ہے چارے سالخوردہ، بے ضرر اور آزاد کردہ لوگ ہیں۔ لیکن شاید وہ اپنی قدیمیت یعنی  
PRIMORDIALITY کی وجہ سے اپنے اندر ایک نوع کی کشش ضرور رکھتے ہیں۔ جو کچھ ان کی گفتگو  
کے سلیقے کا مظہر ہے اور کچھ مسلمہ رسمیات کو برتنے میں ان کی استعداد اور مہارت کا کرشمہ۔ وہ یہ  
بخوبی جانتے ہیں کہ وقت کے بے رحم ہاتھوں میں انسان کے چہرے مہرے کو بگاڑنے اور  
اس کی توانائیوں کو سلب کرنے کی جو طاقت و دہشت کی گئی ہے۔ اس پر صرف عارضی طور پر بھی کسی  
حد تک قابو پایا جاسکتا ہے۔ نواب مہتاب جنگ میں اپنی کبر سنی کے باوجود کوئی ایسا جادو  
ہے جو عورتوں اور لڑکیوں کے دل پر چل کر رہتا ہے جس نے انہیں عہد شباب کی تازگی اور  
شگفتگی عطا کر رکھی ہے اور جس کے خلاف کوئی مدافعت نہیں کی جاسکتی۔ یہ امر بھی قابل غور  
ہے کہ نواب مہتاب جنگ کا تعارف ناول کے شروع میں کرایا گیا تھا، لیکن انہیں آخر  
میں اپنی شخصیت کے سارے بائکپن اور دلکشی کے ساتھ پھر ایک بار سامنے لایا گیا ہے  
غالباً اس کا بین مقصد یہ ہے کہ جس ہیئت اجتماعیہ کے انحلال اور شکست و ریخت کا نقش  
ناول میں سراسر اجماع نامقصود ہے، وہ نظروں سے اوجھل نہ ہونے پائے۔

اس ناول میں سرنندر کا کردار خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے،  
جو ہر سال موسم گرما میں میداؤں کی تمازت سے بچنے کے لیے اور سیر و تفریح کی غرض سے مسوری  
کا رخ کرتے ہیں۔ وہ تاش کھیلنے کا رسیا مندور ہے، لیکن باریجیت کی امید اور دوسو سے  
یکسے نیاز اور مستغنی۔ وہ کھیل کو کھیل کی خاطر ہی کھیلتا ہے، اور پورے شغف و اہتمام  
اور محویت کے ساتھ۔ اور اس کی اصل روح کو مد نظر رکھتے ہوئے، شراب نوشی اس کے

لیے ایک ضمنی سیٹے ہے۔ اسے تو بس ایک گونہ بے خودی درکار ہے۔ یعنی ایک طرح کی کیفیت  
میں ڈوب کر نشہ ہستی کا تجربہ کرنا۔ اسی طرح دل باخگی کا یعنی FLIRTATION کا اس کی زندگی  
میں کوئی غامہ نہیں ہے۔ البتہ کبھی کبھی دوسروں کی مذموم اور قابل گرفت حرکتوں پر طنز یہ فقرے  
چست کرنے میں وہ شاید ایک نوع کی مرفیضہ لذت ضرور محسوس کرتا ہے۔ ان سب امور سے قطع نظر  
اس کی دو چلیبتیں خاص طور سے قابل لحاظ ہیں۔ اول یہ کہ وہ ناول میں عمل کی رفتار پر گلاہے  
لگا ہے بلیغ اور مزاشایانہ تبصرے کرتا رہتا ہے، اور بعض کرداروں کو بھی ہدف ملامت بنانے  
سے نہیں ہچکاتا۔ طنز کے زہر میں کچھ ہوئے یہ تبصرے تمام تر معروضیت کے ساتھ کیے جاتے  
ہیں اور اس کی دراکی، قوت مشاہدہ اور گہری بصیرت پدال ہیں، اور کرداروں کے مخفی اور مستر  
محرمات کو روشنی میں لاتے ہیں اور دوسرے یہ کہ اس کی شخصیت کا ایک اہم پہلو اس کی خود کلامی  
ہے۔ اس کا اصرار اس امر پر ہے کہ ہم نے اپنے اعمال پر مختلف قسم کے پردے ڈال رکھے  
ہیں۔ اپنے گرد و پیش ہم نے توہمات اور تعصبات اور پہلے سے تشکیل کردہ مفروضات کے  
حصار کھڑے کر رکھے ہیں اور حقائق کو صحیح ناظر میں دیکھنے کی بجائے ہم تادیل بے جا کی فکر  
میں لگے رہتے ہیں۔ سرنندر تجرد کی زندگی گذارتا رہا ہے اور غالباً اسی سبب انسانی برتاؤ میں  
جنسی محرکات کی کار فرمائی سے وہ نا آشنا محض ہے۔ متاہل اور خاندانی زندگی کے مطالبات  
اور تقاضوں کے بارے میں اس کا مطلع نظر اس کے عمومی منش کا نہ روپے سے میل کھاتا ہے۔ اس کی  
فکر کی گیرائی، اس کی گفتگو کے اتار چڑھاؤ میں تلخ و تند کی آمیزش اور اس کی جولانی طبع ایک واحد  
تصہم کے گرد گھومتی نظر آتی ہے کہ انسانی فطانت کے جتنے بھی اہم کارنامے ہیں ان کے لیے قوت محرکہ  
خام مواد اور تفکیلی فریم درک متوسط طبقے کے افراد ہی فراہم کرتے ہیں۔ تمام سیاسی اور معاشرتی  
فلسفے متوسط طبقے کے دماغ ہی کی اختراع معلوم ہوتے ہیں:

"میکا دلی سے مادکس تک، افلاطون کی جمہوریت سے ہٹلر کی فاشیسم کے لیے جدوجہد  
تک یہ سارے فلسفے کس نے کیچے ہیں۔ سارے داؤں کیج کس نے بنائے ہیں! یاد  
تم لوگ کیوں انکار کر رہے ہو تمہارے قدیم بادشاہوں میں ایک ہی ایسا تھا، جو اپنے  
ذہنوں، مشیروں کے بغیر چل سکتا تھا" (ص ۱۶۱)۔



اوپری طبقہ اپنے اقتدار اور وسائل دولت سے کام لے کر نچلے طبقوں کا استحصال کرتا رہتا ہے۔ وہ متوسط طبقے کی قوت کارکردگی اور اس کی توانائیوں کو بردے کار کا کراسارے اقدامات اور ترقیوں کا سہرا اپنے سر باندھ لیتا ہے۔ وہ اس میں ایک طرح کا فخر بھی محسوس کرتا ہے، لیکن اس کی زیادہ شہسیر بھی نہیں چلتا۔ اسی بنیاد پر سریندر کا موقف یہ معلوم ہوتا ہے کہ اشتراکی یا اشتراکی بیئت اجتماعیہ میں طبقات کے وجود کو یکسر ختم کر دینا کوئی مستحسن اقدام نہ ہوگا۔ اسی کے پہلو پہ پہلو یہ کہنے میں بھی باک محسوس نہیں کرتا کہ ہم کسی بھی نوع کی انسٹیڈیلزم کے سہارے اور اس کے بل بوتے پر زیادہ مدت تک زندہ نہیں رہ سکتے۔ کیوں کہ ہر انسٹیڈیلزم میں عریاں اور سفاک حقیقتوں سے چشم پوشی کی شریعت رہتا ہے اور خدا اس کے اندر بھی رخنے اور دراڑیں پڑنے لگتی ہیں۔ یعنی وقت کی بے روک ٹوک اور سیم گردش کے دوران اور اس کے اٹل اور غیر متبدل قانون کے مین مطابق سریندر اپنے تئیں کسی غلط فہمی کا شکار نہیں ہے، نہ ان بہت سے دل چینک عاشقوں کے سلسلے میں جو سیوا سے ہوٹل کی نظریات اور ہنگاموں میں ذوق و شوق اور ططراق کے ساتھ شرکت کرتے رہتے ہیں اور نہ ان خواتین کے جن میں جو دلستانی اور مٹوہ گری کے سولہ سنگار سے آراستہ اور مزین اپنے چشم و بارو کے برستے پر برابر کام جوں میں لگی رہتی ہیں۔ وہ عقول کی جنت میں رہنا پسند نہیں کرتا اور حقائق کے سنگ خارے ٹکرائے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا۔ سریندر کا یہ بھی خیال ہے کہ نہ صرف سیاست و ثقافت کے ڈھانچوں کی صورت گری میں بلکہ شرافت کے تصور کے فروغ میں بھی متوسط طبقہ ہی کا ہاتھ رہا ہے۔ ہر ملک میں شرافت کا تصور دراصل متوسط طبقہ میں پیدا ہوتا ہے اور پھر اعلیٰ طبقہ اس کا اختیار کر لیتا ہے: (ص ۱۶۱)۔

مزید برآں نشر و اشاعت کے جتنے بھی وسائل مہیا ہیں، ان کی تنظیم بھی اسی طبقے نے کی ہے۔ یا سہر بھی قابل غور ہے کہ سریندر اپنے خیالات کی توضیح اور تشریح میں کسی سوفسطائیت کو دخل نہیں ہونے دیتا اور نہ وہ لغاطی کے فراڈ سے آشنا معلوم ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص وظیفہ حیات یا تفاعل بت شکنی ہے اور اسی مقصد کے حصول کے پیش نظر وہ ذہنوں کو جھنجھوڑتا، اور انہیں جھجکڑے نصیحت سے آزاد کرانا چاہتا ہے۔ وہ فی الغور سوچ اور اپنے نقطہ نظر کی ہلک و کاست ترسیل و ابلاغ پر قادر معلوم ہوتا ہے۔ وہ اس معاملے میں کسی لاگ اپیٹ اور جانبداری کو راہ نہیں دیتا اور اسی لیے

اس کا لہجہ اکھڑا اکھڑا اور بغایت معروضیت کا حامل نظر آتا ہے۔ اس کے محاکے جذباتیت سے بھی دور ہوتے ہیں اور منطقی ترتیب و تسلسل پر بھروسہ بھی عاری۔ اس کا اصل منشا یہی ہے کہ ہم تسلیم شدہ اقدار پر نظر ثانی کرنے، ذہن کے حوالوں کو صاف کرنے اور فرسودہ اور پامال تعلیمات سے اجتناب برتنے کی عادت ڈالیں تاکہ اشیاء اور واقعات کو جو ہر لمحہ تغیر کی زد پر رہتے ہیں، ان کے صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھ سکیں۔ سریندر ایک ایسا کردار ہے جو عام اردو ناولوں میں وارد نہیں ہوتا اس ضمن میں برطانوی شاعر ٹی۔ ایلیٹ کی شاہ کار نظم THE WASTE LAND میں FIRESIAS کا خیال آنا گزرتا ہے۔ وہ سریندر کے برعکس، کردار نہیں بلکہ ایک طرح کی PRESENCE ہے، اور دونوں اپنی اپنی جگہ ایک مرکزی ذہانت کا درجہ رکھتے ہیں۔ دونوں ناول اور نظم کے جوہر کو بالترتیب اپنے اندر محوئے ہوئے ہیں۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ٹی۔ ایلیٹ کے ہاں سب مرد اور عورتیں مدغم ہیں۔ دوسرا فرق یہ بھی ہے کہ وہ جنس کے معاملے میں ایک مختصص کی حیثیت رکھتا ہے اور نہ کہ اورینٹ کا ملغوبہ۔ یعنی HERMAPHRODITIC ہے۔ سریندر دوسری جانب جنس کی طرف کوئی رغبت اور کشش ہی محسوس نہیں کرتا۔

اس ناول کے مجموعی اور آخری تاثر کو آپ ایک نوع کا ازالہ سمجھ سکتے ہیں۔ DISILLUSION۔ کہہ سکتے ہیں۔ واردات جن و عشق کے سلسلے میں بھی اور عام انسانی رویوں کے فریم ورک میں بھی۔ نذر جہاں اپنے پہلے شوہر سلطان حسین کے چنگل سے چھوٹ کر ایک گوشہ عافیت کی تلاش میں رہتی اور صحت و سلامتی کے ساتھ اسے پالنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن کتنی کٹھن اور صبر آزما اور شکیب طلب مزامتوں سے گزرنے کے بعد، روان کے ابتدائی برس جو سالوں اور آرزوؤں کی کلیوں کے مہکنے سکرائے کے دن ہوتے ہیں، اس کے لیے مسلسل حیران۔ بھی، دوسوزی اور بگڑ کاوی کے اوقات ثابت ہوتے ہیں۔ سلطان حسین اپنی خلقی شقاوت قلبی کے باعث اس نعمت کو ٹھکرانے میں ذرا تا مل نہیں کرتا، جو اسے ازانی لگتی تھی۔ لیکن اس کا سبب یہ بھی ہو کہ اس کے اور نذر جہاں کے درمیان وہ کامل ہم آہنگی اور مطابقت اور محبت کی سرستی اور سرشاری اول دن سے ناپید تھی، جس کے بغیر اس ہم میں پوری کامیابی اور دائمی مسرت اور طمانیت کا حصول ممکن نہیں۔ اس مہارت کی خستہ اولیٰ ہی میں کہ ناگہانی کبی راہ پاگئی تھی، سلطان حسین سے انقطاعِ تعلق کے



بعد نور جہاں کی اس سے ملاقات الہا ہاشم انجیر کے انتقال پر مرحوم کے مکان پر اتفاقاً ہوجاتی ہے جہاں وہ بمرض تعزیت گیا تھا۔ نور جہاں کے ازالہ سحر کی ایک مین مثال اس تراشے میں دیکھیے:

ایک منٹ کے لیے سلطان حسین اور نور جہاں کی آنکھیں چار پوئیں بجلی کی بے رونق لہر جس سے اجالا نہیں ہوتا، نفرت کے بغیر کسی قسم کے احساس کے بغیر محبت کے بغیر۔ سب خواب معلوم ہوتا تھا۔ سب بے اصل۔ سلطان حسین، مشہور النساء الہا ہاشم، کسی کے گھر کی کوئی بنیا نہیں، کسی شے کا کوئی ٹکڑا نہیں، سب بے ربط، سب حقیقت، خواب کی طرح، گویا آپ جتنی، جگہ جتنی تھی، اور جگہ جتنی آپ جتنی تھی، اور وہ خود بے بنیاد اور بے اصل، جیسے کوئی بے اختیار خواب دیکھتا چلا جا رہا ہو۔ ایک عجیب قسم کی غیر قدرتی فعل اس پر طاری ہو گئی: (دس ۱۹۹۸)۔

سلطان حسین کی کسی قدر شک ثنوی (اگر اس کی کوئی ضرورت تھی) مندرجہ سے شادی کر کے ہوجاتی ہے جو سلطان حسین اور نور جہاں دونوں سے کم تر فہم و فراست اور جذباتی لطافت اور پیچیدگی کی حامل عورت ہے۔ اس کے لیے خانگی زندگی کے فرائض واجبات اور معمولات کی بجا آوری ہی سب کچھ ہے۔ وہ اپنے گھروندے ہی میں خوش اور مطمئن نظر آتی ہے۔ ایک بے معنی گردشِ سیم ہی اس کے لیے زندگی کی جان و جواز ہے اور پھر بالآخر سلطان حسین، جو کسی بھی غنیمت سے مات نہیں کھا سکتا تھا، موت کے اچانک، بے چھک اور بے رحم حملے کے سامنے گھٹنے ٹیک دیتا اور سرنگوں ہوجاتا ہے۔ اس کی ناگہانی موت پر نور جہاں کے ردِ عمل کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

”اس نے ایک عجیب سی کیفیت محسوس کی۔ ایک ایسے آدمی کی موت جو کبھی اس کا ٹھہر رہ چکا تھا۔ اس کا جسم اس کے اپنے جسم سے مل چکا تھا۔ پورا واقعہ بے حقیقت سا معلوم ہوا۔ جیسے کسی بات کی کوئی اصلیت نہ ہو۔ مگر اس کے انصاف نے ایک طرح کا ردِ عمل محسوس کیا۔ اس کی شہوانیت کا تباہ و آوارہ یار لایا گیا اور پھر اس نے سلطان حسین کو محاف کر دیا۔ دل سے۔ اس نے بیوہ ڈک کی طرح بچے سے جڑی ہمدردی محسوس کی۔ اس نے اپنے آپ کو محض ایک مجرے سے محفوظ محسوس کیا۔“ (۱۹۹۸ء، ص ۵۸)۔

اظہر سے نور جہاں کے منسلک اور وابستہ ہوجانے میں اس کے گونا گوں اور طویل مدت کو محیط

مصائب، آلام اور حسرتوں و محرومیوں کا مادہ دستیاب ہوجاتا ہے۔ لیکن اس کے دل میں یہ کچھ بھی باقی رہ جاتی ہے کہ اظہر نور جہاں کی بچی کو، جو اس کی عزیز ترین متاعِ حیات ہے، وہ محبت نہیں دے سکتا جس کی وہ اس درجے تمنی ہے۔ کیوں کہ وہ بخون جانتا ہے کہ اس محسوس بچی کی شریاؤں میں سلطان حسین کا لہو گردش کر رہا ہے، جو نور جہاں کی مدد تک اس کا رقیب و رقیب رہ چکا ہے اور ان دونوں کے درمیان کوئی شے مشترک نہیں ہے۔ نور جہاں کی محبت اس غیر معمولی صورتِ حال کے سبب فوت ہو گئی ہے اور وہ ایک منقسم اکائی بن جاتی ہے۔ ان سب اہم تر غالباً یہ بات ہے کہ اس ناول کا پورا عمل ہمیں یہ تاثر فراہم کرتا ہے اور ہم اسے کسی طور فراہوش نہیں کر سکتے کہ افراد اور ادارے اور وہ تمام ذہنی اور جذباتی سہارے اور بندھن جو ہم نے کھڑے کر رکھے ہیں یا وہ ڈھانچے اور ہوا عمل جو ہم تعمیر کرتے رہے ہیں، وقت کے سیل بہاؤ کی زد پر ہیں، وقت ہی ان کی تعمیر میں ہمارے ساتھ اشتراک کرتا اور مدد و معاون ہوتا ہے اور وقت ہی سے خیر و بیکاری کا عمل بھی مختص اور ملحق ہے۔ یہ ایک استبعادی حقیقت ہے جس سے ہم آنکھیں نہیں چلا سکتے۔ اقبال نے کہا ہے کہ انسانی وقت ایک نوعیت رکھتا ہے اور اس وقت اس سے جڑا گانہ وضع کا پابند ہے، بہر حال ہمارے حواس مددگار اور تجربے انسانی وقت ہی کے تابع اور اسی کی گرفت میں رہتے ہیں، اور انسانی زندگی کا انجام اور منہا ایک طرح کا مرثیہ یا۔ ۲۸۔

RENDY ہے جس سے انسان درخت اپنے عزم سفر کے لیے سناور سامان مرتب کرتی ہے۔ میر نے اسی لیے زندگی کو دامنِ زندگی کا ایک تھقہ قرار دیا ہے۔ جہاں ٹھہر کر ہم اپنے بال و پر کو میٹھے کا حوصلہ اور اہتمام کر سکتے ہیں۔ اسی دائمی گردشِ شام و صبح میں جو بالآخر ہزیمت اور شکست خوردگی پر منتج ہوتی ہے، مسرت اور طمانیت کے جوئے بھی میسر آجائیں، انھیں فنیعت شمار کرنا چاہیے۔ برطانوی ناول نگار ٹامس ہارڈی نے، جس کا ذکر شروع میں آیا تھا، جب یہ کہا کہ دکھ اور مصوبت کی اس کارگاہ اور گردشِ مسلسل میں مسرت کی دستیابی ایک اتفاقی سانحہ ہے تو اس نے ایک بہت ہی فردافروزا اور بصیرت بات کہی تھی، جو اس ناول میں نمایاں مدد و جزرے پوری ہم آہنگ نظر آتی ہے۔



طرح شعور اور لاشعور کی حدیں اور پرتیں بھی ایک دوسرے سے ملی جلی ہیں اور زمان کی گردش سے ایک نوع کا ارتباط رکھتی ہیں۔ جو شے اس لمحے زندہ تجربے کا جزو لا ینفک ہے، وہ نامعلوم طریقے پر اور رفتہ رفتہ لاشعور کی انتہا گہرائیوں میں جذب ہوتی چلی جاتی ہے۔ یادوں کا خزانہ اسی طرح ترتیب پاتا ہے۔ لیکن ان یادوں کا INVOCATION اور ان کی براہِ نگینگی بھی ممکن ہے، جو تخیل کے ہم گیر اور غیر اضطرابی تفاعل کی مرہون منت ہوتی ہے۔ دراصل موجودہ لمحہ حد درجے غیر یقینی اور غیر متبرش ہے، یا یہ کہیے کہ اس کا وجود محض ایک طرح کا سراب ہے، کیوں کہ یہ یا تو اضنی کی طرف لوٹ رہا ہے، یا مستقبل کی سمت بڑھ رہا ہے، اس لیے یہ فی الاصل کوئی حقیقی وجود نہیں رکھتا، لیکن اسے کلیۃً نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ چاہے ہنگامی طور پر ہی سہی، ہمیں اپنے تجربے اور اس پر محال کے کے لیے ایک نقطہ درکار ہوتا ہے، جسے ہم اس ہم جہتی سمندر میں سے تلاش کے نکالتے ہیں اور اس کے آسپار دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تخلیقی عمل کا یادوں کی کائنات اور اس کے خزنوں سے بہت گہرا تعلق ہے۔ ہر الفاظ اور گچر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعور ہی ہمارے ذہنی اعمال کو متاثر بلکہ مرتب کرتا رہتا ہے۔ انفرادی اور نجی یادوں کا اجتماعی لاشعور سے دسی ربط و تعلق ہے، جو ایک محدود اور وسیع تراکیبی کے مابین ہوتا ہے۔ تاریخ بھی اسی کی ایک شکل ہے، یا اس کی میرونی، تقسیم اور منظر، لیکن جس طرح ہم منظر کی کائنات کے ماوراء ہو جانے کا داعیہ رکھتے ہیں، اور بالآخر ایک ابدی کائنات کا رخ کرتے ہیں، اسی طرح ہم تاریخ کے دوران سے لائق ہو کر METAHISTORY کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں، اور پایان کا حقیقتِ مطلق سے ہکناری کے جویا ہوتے ہیں اور اسے ہم بہ درجہ صفر کے تصور کرتے ہیں: قرۃ العین حیدر نے بڑی ہوشیاری کے ساتھ ایلٹ کی مشہور نظم FOUR QUARTETS سے ایک اقتباس اپنے اس ناول کے لیے بطور EPIGRAPH استعمال کیا ہے کہ اس نظم کے چاروں حصے وقت اور ابدیت کے رشتے پر اس کے عملِ تفکر کا ایک بھرپور شاعرانہ اظہار ہیں اور یہ ناول بھی بنیادی طور پر وقت ہی کا فرمایوں سے متعلق ہے مزید یہ کہ اس میں کرم کا وہ فلسفہ بھی پیشین ہے جو ناول کے شروع کے صفحات میں ایک

## آگ کا دریا

اُردو ناول کی روایتی اور مروجہ تکنیک میں قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' ایک اہم اور معنی خیز انحراف کی خبر دیتا ہے۔ اس سے قبل ہیں ناول میں عموماً اس اسطوائی فارمولے کی کارفرمائی نظر آتی ہے، جس کے مطابق نہ صرف پلاٹ یعنی واقعات کی تنظیم اور ان کا محکمہ دروست بنیادی عناصر میں سے ایک ہے۔ بلکہ ناول برحیثیت کل ایک ابتداء ایک درمیانی نقطہ اور ایک انتہا کا پابند ہے۔ یہ ناول اس فارمولے سے گریڑا ہے، اور اسے بڑی حد تک مسترد کرتا ہے۔ اس انکار اور استرداد کے پس پشت منطق اور اس کا جواز یہ ہے کہ تجرباتی زندگی میں واقعات کسی تسلسل کے ساتھ وارد اور وقوع پذیر نہیں ہوتے حقیقت ایک سیال شے ہے، بخدا اور ٹھیکری ہوئی اکائی نہیں، اور انسانی شخصیت بھی خوبوں اور خالیوں کی دیوالا نہیں بلکہ اسے اندرونی کیفیات کی وحدت تصور کرنا چاہیے۔ واقعات سلسلہ در سلسلہ اور ان کے باہمی روابط کسی خطِ مستقیم پر معنی نہیں ہیں۔ خداجی حقیقت کے بارے میں یہ رویہ اور ذہن انسانی کے حمن میں جدید نفسیات کا یہ نقطہ نظر کہ یہ ایک فعال اور لمحہ بہ لمحہ متغیر اکائی ہے، وقت کے بارے میں اس جدید مفروضے سے مربوط اور ہم آہنگ ہے کہ یہ بھی قابلِ انقطاع اکائیوں اور وحدوں کا مرکب نہیں ہے۔ بلکہ مثل ایک جوئے رواں کے ہے، جس میں ماضی حال اور مستقبل آپس میں گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں۔ یہ ایک البسادھا ہے جس کی ابتداء اور انتہا کو میز اور متین کرنا حد درجے دشوار ہے۔ زمانی نقطے اس طور باہم مخلوط ہیں کہ آگے بڑھنے، پیچھے لوٹ آنے اور پھر اس گردشِ پیہم میں شامل ہو جانے کے عمل کو نشان زد کرنا آسان کام نہیں، تسلسل برقرار رہتا ہے، گو افراد اور آفات بھلا دئے جاتے ہیں، اسی



ایک ہرگیر مونیف کی حیثیت رکھتا ہے۔

ناول نگار نے آغاز کار ہی میں قدیم ہندوستان کی تاریخ اور فلسفے کا ایک وسیع مرعوب کن لیکن کسی قدر غیر ضروری طور پر تفصیل تناظر اور فریم ورک تیار کیا ہے، جو اس ضخیم ناول کا ایک گراں بار جزو ہے۔ تاریخ سے ان کی واقفیت گہری اور مرتزانیانہ معلوم ہوتی ہے اور قدیم فلسفے کے مفروضوں یعنی PREMISES سے بھی۔ دوسرے مکتبہ ہائے فکر کے مماثل ہندی فلسفے میں بھی بنیادی اور مرکزی مسائل وہی ہیں جو ہمیشہ تفکر اور تعلق کا مرکز و محور رہے ہیں۔ روح کیا ہے؟ مادے کی مختلف شکلیں اس سے کیا تعلق رکھتی ہیں؟ فنا کا تصور کیا ہے؟ بقا کس حالت کی طرف نشان دہی کرتی ہے؟ ذات محدود اور ذات مطلق ولا محدود کے درمیان اولیت، فوقیت اور برتری کسے حاصل ہے؟ کیا مادی زندگی کے اختتام کے ساتھ ہی اعمال کی گردش ختم ہو جاتی ہے؟ تنازع کا کیا مفہوم ہے؟ کیا عمل کے دوران اس کے اجر کو بھی ذہن میں رکھنا لازمی اور لابدی ہے؟ خودی کیا شے ہے؟ افراد کی نفس اور مطلق خودی میں ربط و تعلق کی کیا نوعیت ہے؟ انسان کس حد تک اپنے اعمال کے نتائج کا ذمے دار ہے؟ آزادی اور جبر کے زوم کے درمیان کس حد تک تفریق اور تمیز کی جاسکتی ہے؟ ذات مطلق کی مسلسل اور متواتر تشریح جو ہمیں صفر کے نقطے تک پہنچا دیتی ہے اے انسان کس حد تک دائرہ ادراک و تفہیم میں لاسکتا ہے؟ کیا مادی اور منظر کی کائنات فی الحقیقت کوئی آزاد وجود رکھتی ہے، یا یہ محض ایک سراب کی مانند ہے؟ اگر یہ سراب نہیں ہے، بلکہ حقیقت اعلیٰ کی تشبیہی صورت ہے، تو اس تشبیہی صورت کو عالم امکان سے جو بالقوہ موجود ہے، صورت پذیری کی صلاحیت بخشنے والا کون ہے؟ اور کیا بقا کا تصور اس کی ضد کے بطور فنا کے بغیر ممکن ہے؟ اسی طرح آئینہ اور عکس کے تصورات، جو ابن عربی کے ہاں بنیادی طور سے موجود ہیں اور عکس سے مراد تجلیات یا EPIPHANIES سے ہے، کسی نہ کسی شکل میں دوسری جگہوں پر یعنی نظما ہائے فکر میں بھی ملتے ہیں۔ انہی سے متصل اور منسلک سہوویت اور تجربے کے تصورات ہیں اور فنا اور لازمان یعنی ابدیت کا باہمی تعلق، اور زمان و مکان کا بھی آپس میں ایک تعلق ہے کہ زمان سکاں ہی کے ذریعے

عالم موجودات میں اپنا اظہار کر سکتا ہے اس ناول میں ایک جگہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ سکاں کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور زمان ایک مقصورہ خیال ہے جس کا تعلق فکر سے ہے اور زمان ایک ایسا مظہر ہے، جو پل پل چھن چھن کر ناگزیر تاجلا جاتا ہے۔ ہر شے اس کی زد پر ہے، لیکن خود اسے مقید یا محصور نہیں کیا جاسکتا۔ اسے گذران اسی لیے کہا گیا ہے اور موجودات ہی کے توسط سے ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں۔ ان سب تصورات کی جھلکیاں ہندو فلسفے کو نقطہ اشارہ بنا کر ناول کے آغاز ہی میں پیش کی گئی ہیں یہاں ہم سب سے پہلے ایک اہم کردار گوتم نیلبرات سے متعارف کرائے جاتے ہیں۔ نام کے پہلے جزوی سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک حد تک مہاتما گوتم بدھ کی تعلیمات سے ضرورتاً ترہوا ہوگا: ہندو ذہن کے تفاعل اور کارکردگی میں علاوہ گیتا اور اپنشدوں کے بدھ مت کے اثرات بھی واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ گوتم نیلبرات کے پہلو پر پہلو ہری شکر کا کردار بھی بڑی حد تک قابل توجہ ہے۔ یہ دونوں کردار ناول میں ازادوں تا آخر برامان رہتے ہیں۔ اور ہمدوقی یا SIMUL TANEITY کے منظر کا ان دونوں پر ہی نہیں، بلکہ ناول کے اکثر کرداروں پر اطلاق ہوتا ہے، جیسے چچا، کمال وغیرہ۔ یہ سب کردار گئی اور بھی چہرے بدل بدل کر سامنے آتے رہتے ہیں۔ بالفاظ دیگر یہ کردار ٹھیکری ہوئی اور می جمائی اکائیاں نہیں ہیں۔ انہیں آپ - SHIFTING IDE- HTIES کہہ لیجئے، جو ناول کے مختلف مواقع پر برابر نگاہوں کے سامنے جھللاتے رہتے ہیں۔ اس طریق کار کو آپ ناول نگار کی اختراع یعنی INNOVATION کا نام دے سکتے ہیں۔ ناول میں ایک جگہ یہ جملے ملتے ہیں:

”وقت کے پیڑن میں طلعت جہاں بھی تھی۔ وہی طلعت اسی پیڑن میں ایک جگہ اور موجود تھی۔ اور ان دونوں نقطوں کے درمیان برسوں کا فاصلہ تھا۔ اور اس فاصلے پر انسان حرف آگے کی طرف چل سکتا تھا۔ آگے اور آگے پیچھے جانا ناممکن تھا۔ گو ہزاروں طلعتیں ناسلوم ٹکڑوں میں منتشران گنت جگہوں پر موجود تھیں۔ جیسے آٹے کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں میں ایک ہی چیز کے مختلف عکس نظر آتے ہیں۔“ (ص: ۳۱۴)



یہی جے صفحہ ۶۵۲ پر دہرائے گئے ہیں اور یہ ناول کی ایک نمایاں خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس ناول میں مرکزی کردار صرف چار ہیں: گوتم، ہری شکر، چپا اور کمال۔ اس طویل مدت میں جس پر یہ ناول چھپا ہوا ہے، بیکردار ناموں کے خفیف سے تفاوت کے ساتھ برابر رد و رد رہتے ہیں اور ہر دور میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کی بنیادی خلقت ایک ہے صرف انہوں نے پرانی زندگی کی کینچلی کو اتار کر نئی قبا زیب تن کر لی ہے۔ وہی مانوس چہرے وہی خدو خال، وہی محرکات اور سببانات ہیں، جن سے ہم زندگی کی ہر شاہراہ پر دوچار ہوتے ہیں۔ تجربات کی نوعیت کم و بیش ایک ہی ہے، البتہ خارجی مظاہر جن میں وہ مشکل ہوئے ہیں، بدل گئے ہیں۔ انسان چراغ کی طرح بجھ جاتا ہے۔ محض واقعات اور احساسات کا دور تسلسل قائم رہتا ہے۔ (ص ۲۳۳ اور ۷۶)۔ اس ناول میں ہیر واد ہیر کوئی نہیں ہیں، جن کی ابتدا اور ارتقا کو قوا تر اور تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہو نہ یہاں انسانوں کا غول یا بانی نظر آتا ہے۔ ناول کا موضوع وقت کا وہ دھارا ہے جو انسان کی ارضی زندگی کی وسعتوں کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے۔ انسان نے نا حال ارتقا کی جتنی منزلیں طے کی ہیں۔ ان میں سے چند روشن نقطوں کو ناول نگار نے جن کراچی قبائیں باندھ لیا ہے۔ اس مدت مدید میں انسان نے خدا اور کائنات کے بارے میں جو کچھ اور جس طرح سمجھا ہے، خود اور غیر خود میں جس ہم آہنگی اور تطابق کی جستجو کی ہے، تہذیبوں اور سلطنتوں نے جس طرح اپنے جھڈے گاڑے ہیں، انسانی رشتوں میں محبت اور نفرت، ایثار اور خود پسندی، انسانیت اور سپردگی اور عقل و عشق کی آمیزش نے جو پیچیدگیاں پیدا کی ہیں، تجربات کے بطن میں جو کرب اور تلخی چھپی ہوئی ہے اور اس سے مجموعی طور پر شخصیت کی نشو و نما پر جو اثر پڑتا ہے، مجرد فلسفے اور مجرد تاریخ سے کہیں زیادہ، یہی سب کچھ اس ناول کا موضوع ہے :

”ساری چیزوں میں اسے پودہ آگ لگ گئی ہے، آنکھیں آگ میں جلتی ہیں اور اشکال اور بصارت، حیات اور شوق آوازیں، خوشبوئیں، دہن

دماغ، خیال، جسم، شعور، سب دھڑا دھڑا اس آگ میں جل رہے ہیں اور نفرت اور محبت، اور پیدائش اور بڑھاپے اور موت اور رنج و الم اور دکھ اور گریہ و زاری اور مایوسی نے اسے پودہ یہ لاد تیار کر لیا ہے۔ (ص ۱۹۱)۔

اسے ہم ناول کا INTERIOR MONOLOGUE کہہ سکتے ہیں اور اس کے اجزا شروع سے آخر تک بکھرے ہوئے ہیں۔

فلسفیانہ فکر کے ساتھ ہی، تاریخی تناظر بھی ناول کا ایک اہم حصہ ہے۔ ماضی ابید کے دور میں ہمیں شراستی اور کپل دستو کے زمانے سے متعارف کرایا گیا ہے۔ تاریخ کے اس قہر کے میں میٹھ کر ہم اولین دور کے باسیوں کے چہرے پر آسانی پڑھ سکتے ہیں۔ یہاں ہمارے لیے غور و فکر کا مرکز انفرادی نفس اور حقیقتِ مطلقات کے درمیان ربط و اتصال نہیں ہے، بلکہ فرد اور معاشرے کے باہمی تضاد اور رد و عمل سے ہماری دلچسپی کو داروں سے دلچسپی میں پیوست ہے۔ یہ بھی ایک بدلتا ہوا VANTAGE POINT ہے جس کی نسبت سے ہم اشیاء پر اپنی نظریں مرکوز کرتے ہیں اور فرد کا معاشرے سے رشتہ ہی نہیں، بلکہ فرد اور ریاست کے درمیان تعلق کی نوعیت بھی ہماری جستجو کے محرک کو اکساتی ہے۔ یہاں بھی عمل کی آزادی کی حد کو کا تعین ایک اہم مسئلہ ہے اور فرد کی ریاست کے تئیں وفاداری بھی، ان رعایتوں کے عوض جو ریاست فرد کو معاشرے میں ہیا کرتی ہے، وہ فرد پر پابندیاں بھی عائد کرتی ہے، اور اس کی آزادی کو مشروط بھی ٹھیراتی ہے۔ ان شرائط کی نسبت ہی سے ریاست کی مختلف شکلیں وجود میں آتی ہیں، اگر آزادی رائے پر ضرورت سے زیادہ کڑی پابندیاں عائد کر دی جائیں کر سانس لینا بھی دوبھر ہو جائے، تو ایسی ریاست کو جمہوری نہیں، استبدادی ریاست کہا جائے گا۔ جمہوری ریاست کی ایک متوازن اور پسندیدہ شکل قلاخی ریاست ہے، جو UTOPIA کی ایک قابل عمل صورت ہے اور قابل مذمت شکل فاشسٹ ریاست ہے جو ہر طرح کی آزادی پر پیرے بٹھاتی اور اسے سلب کر لیتی ہے اور ریاست کے احکام قوانین اور فیصلوں کو فرد کے احساسات اور رد و عمل کا لحاظ رکھے بغیر اپنے ہر اقدام کو صحیح اور مناسب قرار دیتی ہے۔ اشتہالی ریاست کو بھی اسی طرح کی ریاست کی ایک مشکل بھنا



ناووان ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ موجودہ دور میں جیسے جمہوریت اور مساوات کا دور کہا جاتا ہے، جمہوری ریاستیں شاذ و نادر ہی اپنا وجود رکھتی ہیں۔ درنہ کم و بیش تمام ریاستیں شاہی اور مغوری کا زیادہ اوڑھے ہوئے ہیں اور فرد کے جائز حقوق اور مساوات کو پامال کرنے پر ہر نظر آتی ہیں۔ اسے شاہی یا مغوری کی بجائے مطلقیت بلکہ شیطنت کہا جائے، تو غلط نہ ہوگا۔ شرادستی اور کپل دستور دونوں جگہوں پر جس ریاست کا نقشہ ہیں نظر پڑتا ہے، وہ بوجہ اولیں دور سے متعلق ہونے یعنی PRIMITIVE ہونے کے سبب اس سے مختلف ہے۔ یہاں فرد یا سماج کا باجگزار ہونے کے باوصف قانون کو اپنے اوپر چلا نا بھی جانتا ہے، اور اس میں کسی طرح کا تردد اور پچکچاہٹ بھی محسوس نہیں کرتا۔ یہاں فرد بڑی حد تک صحیح معنوں میں آزاد ہے، اور اس آزادی کو ایک نکتہ تصور کرتا ہے۔ تاریخ کے اس سہانے دور میں جس معاشرے کے حدود داخل ہیں دکھائے گئے ہیں، اس میں ایک طرح کی اصلیت اور سادگی نظر آتی ہے، اور ایک طرف فرد اور ریاست اور فرد اور معاشرے کے درمیان کشمکش اور تناؤ نہیں ہے، تو دوسری طرف فرد اور فطری کائنات کے مظاہر کے درمیان بھی ہم آہنگی کا ساز بجا سنائی دیتا ہے۔ اس معاشرے میں سیاسی سطح پر بھی مملکت اور شہنشاہیت نکلنے پر دم جاکر مضبوط کیے ہیں، اور فطرت اور معاشرے کے درمیان عدم توافق اور کشمکش کی صورت پیدا ہوئی ہے، جو فرد کو لامحالہ اپنے اندرون میں غوطہ زنی کی طرف اُلک کرتی ہے، اور نیا دی زندگی کے تقاضوں اور ذمے داریوں کو سچ دینے پر۔ تاریخ کے اس نظریں ہم بھر گوتم نیلبرات سے ملاقات کرتے ہیں، گوتم اور ہری شنکر اور دوسرے کردار۔ خاص طور سے چیاوت کی طرح بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتے رہتے اور اپنی ایک چھب دکھا کر کچھ عرصے کے لیے روپوش ہو جاتے ہیں۔ انسانی زندگی اور انسان کے اعمال، خارجی اور فطری کائنات کے مظاہر سے بہت سے نقطوں پر ارتباط رکھتے ہیں اور اس کی نقش گری ناول نگار نے جگہ جگہ بہت دلکش انداز سے کی ہے، جو ان کی سیر اور پر زور قوت بیان پر دال ہے۔ یہاں زندگی کا آہنگ یا RHYTHM بیکر کسی رکاوٹ یا مڑاؤ کے مثبت طور پر جاری رہتا ہے۔ کپل دستور کا معاشرہ اور اس میں بسنے والے آج کل کے اعصاب زدہ انسانوں سے زیادہ سادہ پٹھن اور بھرپور زندگی گزارتے نظر آتے ہیں۔

یہاں ابھی وہ خرخشے پیدا نہیں ہوئے ہیں، جو انسانوں کے درمیان ایک طرف اور انسان اور فطری کائنات کے مابین دوسری جانب ناقابل غور حد فاصل قائم کر دیتے ہیں اور اس حد کو پارہ پارہ کر دیتے ہیں، جو زندگی کے مختلف مظاہر کے درمیان پائی جاتی ہے۔ اس ہم آہنگی اور وحدت کے ٹکڑا کر ڈٹ جانا ہی وہ المیہ ہے، جس کی انسان اپنی ساری ہنرمندی اور ذہانت کے باوجود تلافی نہیں کر سکتا، اور اس کی باریابی کی توقع نہیں کر سکتا۔ ناول کے ابتدائی حصے میں ہم ہندوستان کی تاریخ میں ڈھائی ہزار برس سے قبل کی فضا سے دوچار ہوتے ہیں معاشرے اور طرز فکر اور اطوار زندگی سب وہی ہیں، جن سے اس زمانے کا انسان پہچانا جاسکتا ہے۔ مظاہر فطرت سے ہم آہنگی، انسان اور خدا کے درمیان ربط و تعلق کے بارے میں اولین استغناء عمل میں سادگی، ریاضت اور خلوص، کشادہ بینی اور فروتنی، انہی سے گوتم کی شخصیت کے نقوش آشکارا ہوتے ہیں۔ اس منزل پر پہنچ کر یہ احساس ناگزیر طور پر ہوتا ہے کہ گوتم ایک مفکر کا ذہن، ایک فن کار کا جذبہ اور ایک مخلص اور بے ریا انسان کا دل رکھتا ہے۔ وہ اپنے اندرون میں بھانکنے کی صلاحیت رکھتا ہے، اور اپنے عمل کو ریاضت کی بجھی میں تپا کر اسے سمندر بھی بنانا جانتا ہے۔ ہری شنکر اس کے مقابلے میں سرتاسر حقیقت پسندانہ میلان اور رویہ رکھتا ہے۔ چمبک جو بعد کی چپا اور چپا باجی کا نقش اول ہے، گوتم کی پرسکون کائنات میں توجہ اور تامل پیدا کرنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ گوتم جو اب تک روح کی عظمت اور تقدس کا قائل تھا، اور جس کی تاسر مسامی اس کا تزکیہ اور تطہیر حاصل کرنے پر مرکوز تھیں، تجربے کی ایک نئی بعد سے آشنا ہوتا ہے اور اس پر ایک نئے وزن کا انکشاف ہوتا ہے:

”اس ایک رات میں وہ دفعتاً بڑا ہو گیا تھا۔ اس نے دل کی کائنات میں سیاحت کی تھی۔ اس نے مایا کا تجربہ کیا تھا۔ اور اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا، لیکن یہ کیسا عجیب احساس تھا۔ جیسے شوکی بجائے زندگی کا سارا زہر ظاہل اس نے خود پی لیا ہو۔ یہ کیسا اذکھا تجربہ تھا۔ اس کی شرط تو اس نے کپل سے نہیں لگائی تھی“

(ص ۱۰۲)

گدھ کی لڑائی میں جو پہلے دور کے دوسرے حصے میں ہوتی ہے گوتم اپنے ہاتھوں کی انگلیاں کھو



بیٹھتا ہے اور تصویر کشی کے مشغلے سے محروم ہو جاتا ہے:

"تب اسے ایک اعلیٰ حقیقت کا اندازہ ہوا۔ ہاتھ کی انگلیاں جو حسن کی تخلیق کے لیے بنائی گئی ہیں، خون میں ہلادی جاتی ہیں۔ کسی خاموش دیوار میں بیٹھ کر وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا۔۔۔ تب اس نے اپنی کئی پرانی انگلیوں کو دیکھا اور سوچا کہ یہ اس کے کرم کا پھل ہو گا۔

اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ کرم کے غلط سے اسے بڑا سکون حاصل ہوا۔" (۱۱۶-۱۱۷)۔

یہ ایک اہم تجربہ ہے، جو گوتم کو حاصل ہوا۔ ان الفاظ کی تہ میں جو کرب چھپا ہوا ہے، اور اسے انگیز کرنے کا جو بے پایاں عزم ان سے نکلتا ہے، اس نے گوتم کے کردار کو ناقابلِ فراموش بنا دیا ہے۔ کیمبرے کا فوکس جب بدلتا ہے، تو غیر محسوس طریقے پر لیکن ہوشیاری کے ساتھ اسے بنارس اور کھنن کے ماحول سے روشناس کرایا جاتا ہے۔ شراوتی کی طرح بنارس بھی ہندو تہذیب اور دھرم کا گڑھ رہا ہے اور شراوتی نظمِ زندگی کی باقیات یہاں ایک بار بھر دیکھنے کو ملتی ہیں، جن کا مدار سنت، چیت اور آئندہ کے سگناز عقائد کی تلاش پر ہے۔ اور اس طریقِ زیست کی کھنن پر جسے ناول میں TIMELESS BECOME کہا گیا ہے یہاں بھی فرد اپنے اندرون میں غوطہ زنی کا معمول اپناتے ہوئے ہے اور اس کا جھکاؤ باہر سے زیادہ اندر کی طرف نظر آتا ہے۔ یہاں بھی ہیں گوتم اور ہری شکر کے برابر ملاقات اور چہرہ شناسی کا موقع ملتا رہتا ہے۔ یہاں بھی معرفتِ نفس اور گیانِ دھیان کے وہی سلسلے ہیں، جو ہم شراوتی اور کپیل دسوکے سرزمینوں میں دیکھ چکے ہیں۔ فرق اگر ہے تو صرف اس قدر کہ یہاں اندر خارجی زندگی اور فرد کے روزمرہ کے معمولات پر اندرونی زندگی کے تقاضوں کی نسبت زیادہ ہے۔ جھکشوؤں کی ٹولیوں سے ہماری ملاقات ضرور ہوتی ہے لیکن آپس کے رہن سہن کے طور طریقوں اور زندگی کی طرف عام رویوں کا بھی پوری طرح علم ہوتا رہتا ہے، گوتم نیلبرات اور ہری شکر جو شراوتی ہی سے ایک دوسرے کے ہم دم و ہمراز بنائے گئے تھے، اب پھر نظروں کے سامنے آ جا کر ہو جاتے ہیں اور علی اور ذاتی دونوں سطحوں پر باہمی نوک جھونک کا لطف اٹھاتے رہتے ہیں۔ شراوتی سے چل کر جب ہم بنارس کی فضاؤں میں داخل ہوتے اور سانس لینا شروع کرتے ہیں تو گوگیا اسطوری عہد کو خیر باد کہہ کر تاریخ کے اجالے میں آ جاتے ہیں جہاں انسانی اعمال کے محرکات آسانی سے متعین اور

شناخت کیے جاسکتے ہیں۔ اس لیے کہ اب انسانوں پر اور انکی طاقتوں کا اثر زائل ہو چکا ہے اور تعلقات کے تانے بانے پر وہی محرکات اثر انداز ہوتے ہیں جن سے ہمیں آئے دن سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ اس معاشرے میں بڑی حد تک مرد کی بالادستی قائم اور تسلیم شدہ ہے، اور عورت اس کی رضا جوئی اور اس کے سامنے سرائفگی پر قانع اور مطمئن نظر آتی ہے اور معاشرے کا بندھن بہر حال بنا ہوا ہے، اور اس میں بے صبری، بغاوت اور افتراق کے آثار ابھی نمایاں نہیں ہوئے ہیں، جو بعد کے ادوار میں ظاہر ہونا شروع ہوئے۔ افراد کی خودیاں یہاں اپنے آپ کو زور شور سے منوانے پر مصروف نظر نہیں آتیں۔ بلکہ خاندان کے بصر کو قائم اور استوار رکھنے میں مدد و معاون ہوتی ہیں۔ یہاں بھی فرد کبھی کبھار تنہائی کا شکار نظر آتا ہے: ازلی اور ابدی راندہ درگاہ۔ لیکن ابھی اجنبیت اور علیحدگی کے عہدیت نے اسے پوری طرح اپنے شکلیں میں نہیں کسا ہے۔ خاندان کے عمومی مفادات اور ایک دوسرے پر انحصار اور مجموعی وسائل سے کام لینا، زندگی کا عام حلین اور وطیرہ ہے۔ یہاں خارجی فطرت سے یکسانیت اور ہمدری اور ہم آہنگی بھی نمایاں طور سے نظر آتی ہیں۔ یہاں انسان اپنے ماحول میں گھٹ کر نہیں بیٹھا ہے، بلکہ پرندوں، جانوروں، پہاڑوں، ٹیلوں، وادیوں، چشموں، دریاؤں، آبشاروں، قوسِ قزح کے رنگوں، موسم کے تغیر و تبدل اور فطرت کے رنگ و راسخ سے ہمنا اور ہم کلام نظر آتا ہے۔ یہاں نباتات اور جمادات تک میں زندگی کی وہی رمق اور لرزش پائی جاتی ہے، جو انسانوں کی شریاؤں میں موجزن ہے۔ اس طرح زندگی کے تمام مظاہر ایک نقطہ ارتباط رکھتے اور ایک وحدت میں منسلک ہیں۔ پھر یہاں پہلے شراوتی تھی، اب اس کی جگہ ہراجا نے لے لی ہے، اور حسین شرقی کا عہد ہمارے پیش نظر آ جاتا ہے۔ اب ایک نیا تمدن، ایک نئی تہذیب اور ایک نیا طریقِ زیست، جس کی آبیاری ایک بڑے مذہب اور ثقافت کی اقدار نے کی ہے، ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرنے لگتا ہے۔ ہم پوری طرح تاریخ کے اجالے میں آ جاتے ہیں۔ اور زندگی کی ہر ایک نئی تصویر ہمارے روبرو رکھ دیتی ہے، اور تہذیب اپنی اولین سادگی سے متجاوز ہو کر تنوع اور گونا گوں پیچیدگی اور نفاست اختیار کرنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔ یہاں درباری تکلفات اور درباری سازشیں اور نئے عہد و پیمان سر اٹھانے لگے ہیں



ابو المنصور کمال الدین جس کی گولیس اپنے اسلاف کا خون گردش کر رہا ہے اور قرون وسطی کے مسلمانوں کے کمالات اور اکتسابات اس کی چشم بھیرت پر عیاں ہیں۔ یہاں اگر بدلتی ہوئی سماج کا ناماندہ اور بلیغ اشاریہ بن جاتا ہے۔ وہ حسین شرقی کے کتب خانے کا نگراں ہے اور ہندوستان کی بوتلوں تہذیب میں ایک انوکھے رنگ کا گھونٹنے والا ہے۔ شروع ہی میں اس کی ملاقات چپا سے ہوتی ہے جو پہلے دور کی چمپک کا ایک نیاروپ ہے۔ کمال الدین کی شخصیت کے ارتقا میں جو دو چیزیں معاون ہوتی ہیں، وہ ہندی اور اسلامی فلسفے کا تصادم اور تعامل اور فارسی شاعری اور محبت کے تصور میں تبدیلی ہے اور دوسرے انسانی بے بسی، اور لا چاری کا وہ گہرا تاثر جو پیہم جنگوں کے تجربے نے اس کے دل و دماغ پر قائم کیا ہے۔ ان دو عناصر نے جو تخم ریزی کی تھی، وہ محبت اور انسانی کے ان تھوں کے زیر اثر برگ بار لاتی ہے جو کبیر نے اس سرزمین میں بلند کیے تھے۔ شخصی اور انفرادی سطح پر اس کا اہم کمال الدین کی شیلہ سے شادی کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ لیکن روح اور دل کی کائناتوں کی ساری منزلیں طے کرنے کے بعد اس نے یہ اندازہ لگایا کہ زندگی میں اصل چیز سکون ہے، ایسا سکون جس میں پرخطر طوفانوں اور آندھریوں کی گنجائش ہی موجود نہ ہو، یہ سکون اسے اس سیدھی سادی ان پڑھ دیہاتی لڑکی سے شادی کر کے حاصل ہو گیا، گویا یہی اس کی منزل تھی، (صفحہ ۱۹)۔ چپاوت، جیسا کہ ابھی کہا گیا، اب چپا کا روپ دھار لیتی ہے۔ اسے ایک طرح کا METAMORPHOSIS کہئے، اور ہر جوندی بھی اپنا رخ اور اپنی سمت بدل لیتی ہے۔ اس مشرقی تہذیب کی اپنی ثقافتی اقدار ہیں، جو شراؤسی کی تہذیبی اقدار اور میزان سے براہِ عملہ ہیں۔ یہاں سرکاری سطح پر ساز باز، معاہدے اور ان کی تسبیح، بدلتی ہوئی دفا داروں کے مظاہرے اور معاشرتی زندگی میں جو پھولوں، ریاکاریوں، دکھاوے اور نام و نمود کی گرم بازاری نظر آتی ہے اور زندگی کے مزارع میں ٹھوس طور پر عدم استحکام اور عدم توازن کا احساس ہونے لگتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے ایک نیوڈل معاشرہ کہہ لیجئے جس کا انجام مقدار اور متعین معلوم ہوتا ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا ہے، اس تہذیب کو جسے مشرقی تہذیب کہا جاتا ہے، لونی لگتی شروع ہو جاتی ہے اور انسانی فطرت جو ہر لمحہ نئی تبدیلیوں کے استقبال کیلئے چشم براہ

رہتی ہے، اس تہذیب کے خلاف بغاوت کرنے پر آمادہ اور زندگی کی نئی اساس تلاش کرنے میں جو اور مصروف ہو جاتی ہے۔ جین مشرقی تہذیب پر تصنیف اور بے جا سجادت اور چمک دمک کی چھاپ لگ ہوئی ہے، اور یہاں فرد اور معاشرے یا ریاست کے درمیان کوئی ایسا تعامل نہیں ہے جس سے تخلیقی زندگی کی صلاحیتیں اور قوتیں ابھر سکیں اور پائیدار کار بار آور ہو سکیں۔ یہاں زندگی بانووم لہو و لعب کی نذر ہو جاتی ہے اور یہاں کوئی ایسی اقدار، ضابطے اور نصب العین دستیاب نہیں ہیں جن کی پاسداری یا جن کے حصول کو حاصل زلیست قرار دیا جاسکے۔

تیسرے دور میں ہم پہلی بار سرل ایشلے سے دوچار ہوتے ہیں جو ہندوستان میں ایٹم انڈیا کمپنی کے روز افزوں دائرہ کار اور فروغ کے دوران پیٹر جیکسن کا آور دہ ہے۔ اس کی اقدار زندگی معاشی آسودگی کی دستیابی، تھیش، جنسی فتوحات اور اقدار کی ہوس ہیں۔ کمپنی کے عہدے داران، DECADENT لڑکوں کی دیکھا دیکھی مست نئے نلب رہنے کے علاوہ ایک سے زیادہ نیشو عورتوں کو بھی اپنے نصرف میں رکھتے اور خدمت گزاروں کی فوج اور فوج بھی ان کے دائیں بائیں رہتی تھی۔ سرل ایشلے بھی اخلاقی اور روحانی خراج کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ برطانوی استعماریت کے جو نتائج ہندوستانیوں کی سیاسی اور معاشی ابتری کی صورت میں ظاہر ہوئے، بوجہ اس کے کہ ہندوستان کے عہد وسطی کے آخری دور کے منفی شہنشاہ اور ان کے مانشیں حکومت اور اقتدار برقرار رکھے اور چلانے کی انتظامی اور اخلاقی ذمے داری پوری طرح کھو چکے تھے، اس کی عکاسی اس دور میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ سرل کے سلسلے میں جو ہندوستان میں برطانوی استعماریت کے ہر اول کا پہلا ناماندہ ہے، یہ بات البتہ قابل توجہ ہے کہ گو حکومت اور اقتدار کے نشے میں وہ اخلاقی غرزدے داری کی حدوں کو چھو لیتا ہے، اور عیش و نشاط کو اس نے اپنا اور ہٹنا بچھونا بنا رکھا ہے، مگر پائیدار حیرت کی خلش اسے ہتھیور کر رکھ دیتی ہے اور جب وہ اپنی داشتہ شیلہ سے جسے وہ مفعول مجھ کو عرصہ ہوا ٹھکرا چکا تھا، شراب خانے میں یکبارگی مدبھیر ہو جانے کے بعد اس سے بچھا چھڑا کر فرار ہونے لگتا ہے تو گزشتہ یادوں کے بھوت ایک ساتھ مل کر اس پر حملہ آور ہوتے ہیں، اور وہ اپنی تنہائی کے خوف سے مغلوب اور پسپا ہو جاتا ہے۔ یہاں ڈرامائی



شدت تاثر بہت واضح طور پر سامنے آتی ہے:

"اس نے کہا روں کو ڈانڈا، زندگی کا سارا نقشہ اس کی آنکھوں کے سامنے سے گزرنا چاہا تھا۔ یہ زندگی کا فائوس تھا اور وہ خود اس میں مقید تھا۔ اور اس کے چاروں طرف رنگارنگ تصویریں بنی تھیں۔ گورنمنٹ ہاؤس کے رفقائے کار کالج کے منشی اور شاہ، ایشیاٹک سوسائٹی کے مفتی، ادھ کے شعرا، ذفن کار، حتیٰ کہ کی چپا بالی بھی، یہ سب لی کر اس کی روح کے غم کو نہیں مٹا سکتے تھے" (ص ۲۳۶)۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ یہ تراشہ اور اس سے اگلا تراشہ غیر شعوری طور پر ہمارے ذہن میں امر اور جانِ ادا کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ یہ ممانعت استعجاب انگیز ہے۔ گوتم نیلبرٹ، سرل اینٹے کا سنگالی کلرک ہے اور جیسا کہ ایک اور نقشہ لکھنؤ کی مشہور طوائف چپا بالی کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس من موہنی کا دیکش نقشہ اس طرح کھینچا گیا ہے:

"اتنی دیر میں ساڑھے گئے۔ ایک سترہ اٹھارہ سالہ لڑکی تک مک سے درست، چمبی رنگت، سیاہ بھورا بال اور سیاہ آنکھیں ناک میں بہرے کی لونگ پہنے، ادھے گرنٹ کے فرشی پائسلے میں لمبوس گوندنی کی طرح زبردوں سے لدی بڑے ٹھٹھے سے جلتی ہوئی آگروڑ میں بیٹھ گئی۔ اور بڑے دلغریب انداز میں اس نے جھک کر نیلبرٹ کو تسلیم کیا۔ پھر اس نے شہانہ میں آصف الدولہ کی غزل شروع کر دی۔

بڑوں کی گلی میں شب دروز آصف

تماشا خدائی کا ہم دیکھتے ہیں

تماشا خدائی کا ہم دیکھتے ہیں

تماشا خدائی۔۔۔۔۔

سامعین مسرور ہو کر اس کی آواز سننے رہے گوتم نیلبرٹ اس کی شکل دیکھنے میں محو تھا:

(ص ۲۵۰)۔

گوتم لکھنؤ سے کلکتہ کی طرف واپسی کے دوران راجہ بینی بہادر کے بیٹے سے 'جو ایک جوگی ہے' یہ الفاظ سناتا ہے: 'میرا بک حقیقت تو میں نے جانی ہے۔ ہم اس کی حقیقت کو کیا جانو۔ ہم

اس چکر میں شامل ہو گئے۔۔۔ ہم سمجھے ہو کہ ہم اس بھول بھلیاں سے نکل آئے ہو، مگر تم غلطی پر ہو: (ص ۲۶۴-۲۶۳)۔ فنی نقطہ نظر نے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی یہ ایک اہم موڑ ہے۔ اسی طرح دوسرا اہم مقام وہ ہے 'جب

"نیلبرٹ کے کان میں ایک جانی بچائی آواز سینکڑوں ہزاروں میل کا فاصلہ طے کر کے پہنچی تھی اور اس نے سچھی، پرانی دلائی میں لپٹی ہوئی راہ گیر بھکارن کو ایک روپیہ خیرات کے طور پر دیا تھا۔ جوان کا دیا ہوا روپیہ لمب کی روشنی میں الٹ پلٹ کر دیکھ رہی تھی، جیسے اسے اپنی آنکھوں پر تعین نہ آتا ہو۔ اس کے بال چاندی کی طرح چمک رہے تھے اور اس کے چہرے پر ان گنت جھریاں تھیں۔ اس کی دلائی میں جا بجا پیوند لگے تھے، کہیں کہیں پر گوکھو اور بنت لگی رہ گئی تھی، جس کے تار نکلے ہوئے تھے" (ص ۲۶۹)۔

یہی بھکارن اس سے پہلے یہ جلد ہراتی رہی تھی خدا سوا غم حسین کے اور کوئی غم نہ دے؛ یہ چپا تھی جو وقت کی آسیا میں پوری طرح پیسی جا چکی تھی اور اب اپنے پہلے وجود کی بس ایک ناقابلِ تعین پرچھائیں نظر آتی تھی، جو انتہائی عبرت ناک تھی۔

تناظر بدلنے کے ساتھ ہی ہم اودھی تہذیب کی مصلحتی دھوپ سے منخارف کرائے جاتے ہیں اور لکھنؤ کی ادبی اور ثقافتی فضا میں سانس لینے لگتے ہیں۔ اس دور کی عکاسی ہیں قرۃ العین حیدر کے اس سے پہلے کے کارناموں کی یاد دلاتی ہے۔ اس دور کے ہر نقش اور ہر پنچا و ختم سے ان کی واقفیت مکمل اور بھرپور ہے اور اس میں ایک عنصر INTIMACY کا ہے۔ یہاں ہم دو طرح کے لوگوں سے ملتے ہیں: ایک طرف سماج کا وہ طبقہ ہے جو انحطاط پذیر افراد پر مشتمل ہے، یہ زوال آمادہ بلکہ زوال یافتہ تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں، یہ بگڑے ہوئے رئیسوں اور نواب زادوں کے خال زادوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے پاس وہ وثیقہ محفوظ ہیں، جو انہیں محکومت نے دے رکھے ہیں۔ یہاں پرانے کرد فرک ہیں ایک یاد باقی رہ گئی ہے۔ جس کے سہارے وہ زندگی بسر کرتے نظر آتے ہیں۔ مگر نقشہ تقدیر کو پڑھنا انہیں گوارا نہیں۔ شاید وہ ایسا کرنے کی صلاحیت ہی سے بہرہ ور نہیں ہیں۔ اس کے بالمقابل وہ طبقہ ہے، جو جدید دور اور اس کے استزاعات اور سہجانات کی نمائندگی کرتا



ہے۔ اس طبقے کے افراد اپنی اپنی دلچسپیوں اور زندگی کی گونا گوں ترغیبات اور ان کے ارتعاشات میں گمن اور سرشار نظر آتے ہیں اور لمحے سے لمحے تک زندہ رہنا چاہتے ہیں۔ یہاں کمال الدین کا تیسرا نقش، جو اس دور کے پہلے حصے میں نواب کن کی صورت میں نظر آیا تھا۔ اب کمال کی صورت میں جلوہ افروز ہوتا ہے اور چمپک کا تیسرا نقش چپا باجی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ گوتم اور شنکر TANTALIZING صورت میں پھر پہلو پہلو سامنے آتے ہیں اور اب نرملا سے بھی ہماری ملاقات ہو جاتی ہے۔ نیم مرکزی کرداروں میں طلعت کا اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن سب سے بڑھ کر کمال اور چپا اہمیت کے حامل ہیں۔ رومان کی سطح پر جو شکست تشکیل پاتا ہے، اس کے تین نمائندے ہمیشہ، عامر رضا اور چپا احمد ہیں۔ تیسرے دور کے اس دور کے حصے میں اور جو تھے دور میں ہیں فارغ البال اور پی متوسط طبقے کی ذہنی اور جذباتی سرگرمیوں کا ایک رنگارنگہ نظر آتا ہے۔ یہاں از بلا تھورن اور کینگ کالج کی بے فکر بولیں سکھانے کی داستان بڑے ABANDON کے ساتھ رقم کی گئی ہے۔ یہاں گفتاش اور سنگھارے والی کوٹھی کے مکینوں کے محولات کا ذکر ہے لندن اور کیمبرن کی ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں اور چیل پہل کا بیان ہے، جہاں نئی نسل کے نوجوان مرد اور عورتیں اعلیٰ تعلیم کی غرض سے وہاں پہنچ کر اپنے ڈیرے ڈال لیتے اور اپنی لسانی سرگرمیوں میں غرق ہو جاتے ہیں اور لندن کے قلب میں ایک اور ہندوستانی لندن آباد کر کے اس کی پوری فضا اور اس سے وابستہ رنگینوں سے ایسی ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں گویا وہ ہمیشہ سے یہیں رہتے آئے ہیں اور ان کے اپنے علمی اور فنی رجحانات بھی یہیں کے لوگوں جیسے ہیں، جب کہ اصل اور نقل کا فرق چھپائے نہیں چھپتا۔ اس کے پہلو پہلو کلکتہ میں زندگی کی بھی ایک جھلک دکھ لیتے ہیں۔ یوں تو کلکتہ احتجاج اور اس سے پیدا شدہ تشدد کا مظہر ہمیشہ رہا ہے لیکن یہاں توجہ کا مرکز سیاسی زندگی کے ہنگاموں سے بڑھ کر ایک طرف سرل ایشیہ کی فائت ہے، جو غیر ملکی استعمار کے بڑھتے اور پھیلنے والے سالیوں کی نقیب ہے اور دوسری طرف اس دور کی عکاسی بھی ملتی ہے جو ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جانے کے ساتھ ساتھ اور ملک کی حیثیت میں مقامی آبادی کے کم سے کم حصے کے پیش نظر ابھرتی ہوئی نظر آنے لگتی ہے۔ یہاں ہم

معاشرے کے نچلے طبقوں کے افراد کو بھی جیتے جاگتے اور سانس لیتے دیکھ لیتے ہیں، جن کے لیے پیٹ بھرنے کے وسائل میا کرنے سے بڑھ کر کوئی اور مسئلہ نہیں ہے۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا ہندوستان میں نئے طبقے کے نمائندے جو ایک جست لگا کر مغربی اقصاء اور مرکز علم و ادب کا رخ کرتے ہیں۔ ایک طرح سے یہاں کی زندگی سے کٹ جاتے ہیں لیکن غیر ملکی احوال میں اپنے لیے ایک جزیرہ سا بنالینے کی سعی میں مصروف رہتے ہیں۔ وہ جس احوال میں اب منتقل ہوتے ہیں، وہ ایک انفلکچوئل لینڈ اسکیپ ہے، جس میں دھوئیں، پک ٹک، کنسرٹ، موسیقی اور سنگ تراشی سے دلچسپی اور ادبی فلسفیانہ اور سوشیولوجیکل مسائل سے سروکار کا غلبہ نظر آتا ہے۔ سروکار کہیں کہیں سنجیدہ اور واقعی بھی ہے، لیکن بیشتر جگہوں اور مواقع پر FAKE معلوم ہوتا ہے۔ یہاں ہم پھر نرملا سے ملتے ہیں، جو چپاری تپ دق جیسے موذی مرض میں مبتلا ہو جانے کی وجہ سے میڈیٹر سٹ کے سینٹی ٹوریم میں پہنچا دی جاتی ہے، اور وہیں بالآخر لقمہ اجل بن جاتی ہے جس سے تمام دوسرے ہندوستانی کردار جو اس وقت لندن میں موجود ہیں، شدید طور پر متاثر ہوتے ہیں اور موت کا سایہ کئی دنوں تک ہر شخص پر منڈلاتا نظر آنے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ چند اور باتیں بھی قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے ایک یہ کہ طلعت ایک خاص طرح کی لائقیت اور احساس برتری اور نقطہ نظر کے اعتدال اور توازن کا اظہار کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ چپا احمد کے ہاں سوچنے کا جواز ہے، تمناؤں اور آرزوؤں کے پامال ہو جانے پر جو خاموش احتجاج ہے اور تمام دوسرے کرداروں کے برعکس وہ جس مثبت نقطہ نظر کو پیش کرتی ہے، وہ توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ پھر عامر رضا ہیں جو پھر شنکر کی طرح واقعیت پسند ہیں، اور نہ دل و دماغ پر چوٹ پڑنے دیتے ہیں، اور نہ اپنے دامن کو راہ کے نش و غشاخ میں الجھاتے ہیں۔ فنی اعتبار سے ایک اہم ڈرامائی تاثر اس وقت ظاہر ہوتا ہے، جب دکلش کے باغات میں کمال اور چپا وغیرہ چاندی رات میں پک ٹک منانے آئے ہوئے ہیں، اور یہاں نواب قدسیہ محل اور چپا کے درمیان ایک نمائندگی کا شروع ہوتا ہے (۲۰۴-۲۰۵)۔ اس کے دوسرے ماحضی کے بہت سے نقوش اور یادوں کے پرے کے پرے چشم زدن میں ذہن کے منظر نامے پرا بھر آتے ہیں۔ یہ تباہ کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ اس پوری الفیلوی داستان کے جذباتی مراکز میں، اول



سیاست کے میدان میں اس کمال کی زبردست شکست اور پالی جو عوامی جمہوریت متحدہ قومیت اور ہندوستان کی پراچین تہذیب کا شیلڈ اور پرستار رہ چکا ہے۔۔۔ اسے آپ ایک نوع کا DISILLUSIONED IDEALIST کہہ لیجئے۔ دوسرے وہ تلخی، کرب اور دل گیری اور دل برداشتگی جو آرزوں اور خواہشوں کے صدمہ خانے کے سمار ہو جانے پر چپا میں پیدا ہوتی ہے، اور ایک حد تک اتفاقی امر کا وہ سر جو نرالا کی ہے وقت موت کی صورت میں انسان کی بے بسی اور راننگ کو نظر کرتا ہے پھر ایک جہاں کے کھاتے واقف کا ایک اور نقش ابھرتا ہے جن کرداروں سے ہم لندن اور کیمبرج میں ملے تھے: وہ واپس کر دو مختلف خطوں میں اقامت پذیر ہو جاتے ہیں۔ کمال اور چپا دونوں اور تلخ حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ کمال عمل کا راستہ اختیار کرتا ہے اور چپا سب کچھ سمجھ رہے ہیں کہ یہاں یہ بجا دینا ناولز ہو گا کہ گواس ناول میں ہندوستان کے ڈھائی ہزار سالہ دوران میں انسان کے سفر کو دکھایا گیا ہے لیکن اس ملک کی ازمزہ وسیع کی تاریخ کا جس پر مسلمانوں کے اعلیٰ علمی اور ثقافتی کارناموں کا ان مٹ نقش مرثم ہے کیا یہ بھی کوئی ذکر نہیں کیا گیا۔ ناول نہ تاریخ ہے اور نہ فلسفہ، لیکن تاریخ اور فلسفے کے جو اثرات ہندو پر مرتب ہوئے ہیں وہ ہاں میں امر کو محفوظ ہو جاتے ہیں اور انسانوں کی اجتماعی شخصیت کو مستحکم کرتے ہیں۔ کمال کو صحنہ شرقی کتب خانے کے گنگوں کی جنسیت سے پیش کیا گیا ہے اور بس مسلمانوں کے عظیم نشان کارناموں اور ہم عصری تاریخ و ثقافت پر ان کے اثرات سے عموماً جو اعراض برتا گیا ہے وہ ذاتی مفادات پر مبنی ذہنی تحفظ کی پامرداری کی جہلی کھاتا ہے۔ مزید یہ کہ کراچی کے شبہ، دہلی پر جو اخبار رائے آخر فرمیں کیا گیا ہے۔ اس میں بڑی بدینگی اور عصبیت نمایاں ہے یہاں ناول نگار کو روئے سرہ معاملہ ہے۔ یہ تقریباً اسی نوسے ستھما ناول کے چکر پر ایک بدنامی داغ ہیں یہاں جس اس محاکمے کے صحیح یا غلط ہونے سے سروکار نہیں ہے۔ کہنا فخر یہ ہے کہ یہ صفحاں جو ایک طرح کی سستی صوفی رپڑ رنگ کے ہم رنگ ہیں جن پر اس سہرا کا 'جوانانیت اور کوتاہ فہمی کی پیدا کردہ ہے گا ڈھارنگ چڑھا ہوا ہے' ناول کے عمومی دروبست سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ ناول کے باقی حصوں میں مصنف نے مواد پر گرفت اور اس کی تنظیم اور اپنے انداز گفتگو میں جس پختگی اور بلوغت فکر و نظر کا ثبوت دیا ہے یہاں ان سب کی نفی ملتی ہے اور اس طرح اس پورے باب کی کمزوری ناول کے دوسرے حصوں سے غیر مربوط اور غیر ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح لندن میں مقیم ہندوستانوں کے کھنڈ کوپن کی داستان طرازی میں بھی وہ بے شک اور بھٹکائی GROTESQUE کردار ہمارے بھائی اور بھور بازہ کوئی تخلیق کیلے گئے ہیں۔ یہ دونوں رشید احمد صدیقی مرحوم کی اصطلاح ہیں اپنے اپنے کو بڑے کھتے ہیں اور رنجور صاحب کی قیام گاہ پر پاپا کیے گئے میلہ ڈرائے کا ایک حصہ ہیں۔ ان کی تخلیق کی بھی کوئی معقول وجہ سمجھیں نہیں آتی۔

مشرقی پاکستان (دھاکہ) کے گرد و نواح کی جو نقش گری کی گئی ہے، وہ بہت دلکش ہے۔ یہاں کمال اور سرل ایٹلے کے علاوہ ایک اچھی سی تصویر اسی ضمن میں اس خوبصورت سی سترہ سالہ رانی کی ملتی ہے جس نے ساری عمر دارجلنگ کے کالونیل اسکول میں گزاری تھی جس کے شوہر راجہ صاحب کو اس بات کا قلق ہے کہ حکومت پاکستان کے نئے اقدامات کے تحت ان کی چھوٹی سی ریاست جو بطور ایک کائنات اصغر کے ہے اور جو ابھرتی ہوئی نئی دنیا کے مقابلے میں اسن و سلامتی اور آشتی کی جنت ہے، جلد ہی اپنا وجود کھو بیٹھے گی (۷۰۴)۔ پھر آخری بار ہم ہندوستان کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ اس مقام پر پہنچ کر اس زندگی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے جو آزادی کے حصول کے بعد افق پر ابھرتا نظر آتا ہے جس میں ترقی اور توسیع کے امکانات بہت واضح ہیں یہاں علوم ایک آزاد فضا میں سانس لینے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس ساری سہا جی، رونق اور چہل پہل کے چاروں طرف موت کے گہرے اور بھیاں گ سائے منڈلاتے نظر آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ انسان لا محدود آزادی کا کسی طرح بھی حق دار نہیں ہے۔ ہجوم میں گم ہو جانے کے باوجود ریگانگی اور اجنبیت کا احساس اس کا دامن نہیں چھوڑتا اور وہ یکہ دہنا نظر آتا ہے۔

ناول کے آخری فریم کمال اور چپا ہی دو ایسے کردار ہیں جو ہماری توجہ کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر ناول کا عمل اس آخری سین میں سب سے زیادہ موثر طور پر سامنے آتا ہے جو چپا کے چچا کے گھر میں مراد آباد میں دکھایا گیا ہے۔ کمال جو ایک درمانہ اور بھٹکی ہوئی روح کے ماثل ہے، دوبارہ ہندوستان آکر درامائی و حال کا احسا ب کرنے کے بعد جس منزل پر پہنچ چکا ہے، اس کی نشان دہی یہ چلے کرتے ہیں:

”... گویہ وہ وطن نہیں تھا۔ اس کے دیر اکی میاں دھم ہونے والی تھی۔ کل سیر

وہ یہاں سے اپنے ملک روانہ ہو جائے گا۔ مراد آباد کچھ گھر... چپا احمد، زیبا

چپا اب اسب ہمیں رہ جائیں گے۔ کیا اس حقیقت پر اسے آنسو بہانا چاہیے۔ لیکن

اب اسے محسوس ہوا کہ وہ بوڑھا ہو چکا ہے، اس میں ضبط آگیا ہے ضبط



کی خوشبو سے فضا بوجھل ہو جاتی ہے: (۳۰۴)۔

دوسری مثال ایک دیہات کی تصویر اور اس کے متعلقات کے بیان میں ملتی ہے:

”آخر اس نے کھنٹی گود اور سارگاؤں کی چیل پہل چوہا کر دیہات کا رخ کیا۔“

جہاں صرف رنگوں کی راجدھانی تھی اور مالابوں میں کنول کے سرخ پھول جگمگاتے تھے۔ اور جہاں بڑیل اور موسری کی جھاڑوں میں دیش بھاری اور پچانیز رادھا اور شرن کی محبت کے گیت گاتے تھے۔ دیرانوں میں اسے اگھے دھنوں کے وز گاتی اور گورڈیشور بادشاہوں کے سنان محل نظر آئے، جن میں گھاس اگی ہوئی تھی۔ ان کی دیواروں پر اس نے رقاصوں کے مجسمے دیکھے۔۔۔۔۔ برابر کے کھیت میں ہل چلا یا جا رہا تھا۔ سامنے ہی ننڈا دیابل کھتا ہر با تھا۔ تب اچانک اس کے دماغ کا شور مچا۔ تھوڑا سا دم ہوا۔ اس بانی کا مطلب اس کی سمجھ میں نہ آئے کی طرح روشن ہونا

شروع ہوا جو دس گزریں ابودھیا میں اسے کسی نے سنا ہی تھا۔۔۔ (ص ۱۶۷)۔

”لوگو! خوش ہو کر دنیا خالی ہے۔ جانے کتنے دن کا چین تمہارے نصیبوں میں لکھا ہے آپس میں ہنس بول لو بغیرت جان لو کہ یہاں دو چار ہم منس مل بیٹھے ہیں کل کیا جانے کیا ہو۔ کوچ رنگاراسا نس کا باجست ہے دن رین۔ باقی صرف خدا ہے گا۔ کچھ کہیں دور بھی اس لہلا کا نشانہ کرتا ہے۔ وہ خدا صوفیوں کا ہے۔ اور فرنگی محل کے مولویوں کا۔ اور بالانہ کے جوگیوں کا۔ اور وہ کسی سے بھی اپنی انگلی اٹھا کر کہہ سکتے ہیں اب ختم کیا جاوے۔“

جو تھی مثال لکھنؤ کی مشہور طوائف چاہا بالی کے گھر کے نقشے میں موجود ہے:

لکھنؤ کے پر بڑا جانا تھا، فرخ پور سفید پانڈی کہنی تھی، سفید چٹ گری میں جھارڈ اور براں تھا  
 طاقتوں میں کنول اور گلاس، روشن تھے، جینی جو چوک کے رخ کھلتی تھی، اس پر گلاب کی بیل  
 جڑھی تھی۔ دوازدہ لکھنؤ کے برابر بھجوں کے بڑے بڑے جینی کے گھلے رکھے تھے جس سے سارا



کو مسطر تھا۔ مہجی میں کسی نے مال گنج قبضہ کر رکھا تھا۔ چاروں طرف متام آئے لگے تھے۔ ان انٹوں میں گوتم بنل کو عجیب عجیب شکلیں نظر آئیں۔ ایسے لوگ جن کو اس نے پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ یہ لوگ جو شری کے چنے ہوئے الگوئے اور محبوبان اور مرد شاکی کیوں دار پائندے اور دوپٹا اور ننگے دار ٹوپیاں اور منہ ملیں اپنے شمال اور سے اطمینان سے بھلاؤ کیوں کے سہارے بیٹھے تھے۔ ان کی انگلیوں میں فیروزے اور معقین کی انگوٹھیاں تھیں۔ ان میں جوان اور ادھر جڑ اور بوڑھے بھی شامل تھے۔ متین، ثقہ، سنبیدہ، مہذب، نہایت خاموشی اور اجہام سے یہ لوگ بیٹھے بڑے سکھ اور اخلاق سے آہستہ بہت رک رک کر ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے۔

..... نمبر درت لمے بھر کے لیے شراب یا سا دروازے کے پاس کھڑا اس منظر کو دیکھتا رہا۔ (صفحہ ۲۹-۳۰)۔

محفل کا یہ طور طریقہ اور پھر بعد میں چپاکی لگاؤ کی باتوں اور کارفرماں اور مشورہ طرزی کیلئے ہاک مطالعہ میں بے اختیار امر ارجحان اور کی یاد دلاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ یاد اس سے پہلے کے دور تائے معصوم نے امر ارجحان آدا کو سامنے رکھ کر لکھے ہیں۔ پانچویں مثال مراد آباد میں چپا باجی کے محلے کا بیان ہے :

”وہ مانگے سے اترا سامنے بڑا سا پرانے وقتوں کا بھاٹک تھا۔ جس کے دروازے میں ایک اور چوٹی کھڑی تھی۔ اندر میلن تھی اور صوبے کا ڈھیر۔ دو تین گھنٹیاں پڑی تھیں۔ اندر ایک اور سب سے تنگ تاریک زمین تھا۔ جو شاید اٹھارویں صدی میں بنا ہوگا۔ بھاٹک میں وہ چاروں طرف آواز میں دینا بچھا۔ جب کسی نے اس کو جواب نہ دیا تو وہ ہست کر کے خود ہی اس زینے پر چڑھ گیا۔ دوسری منزل پر چھوٹا سا آگن تھا جس میں چینی کے گیلے رکھے تھے۔ سامنے برآمدہ تھا۔ اور ایک بڑا کمرہ جو شاید اس گھر کی جھلک کا کام دیتا ہوگا۔۔۔۔۔

دروازوں میں ان گنت اودے مار غی اسبزد سرخ شیشے لگے تھے۔ باہر کے رخ چھپتا ہوا پھانک کے مین اوپر نشین کا طرح نظر آتا۔ چھتے میں کھڑے ہو کر اس نے پچم کی اور نظر ڈالی۔ گلی دائیں جانب کو مڑ کر گلی کے دوسرے نکالوں کی طرف چلی گئی تھی سلوہر ڈھلوان تھی۔ اینٹوں کے فرش کی گلی بے حوصاف تھی۔ اس نے غور سے دیکھا۔ پیچھے مسجد میں پیش امام نماز پڑھ رہے تھے۔۔۔ قبرستان کے سرے پر چھپتا ہوا اور نیم کا فرش

جس کے بچے بڑی بندھی تھی۔ چھر کے اوپر کھڑکی میں سے کوئی لڑکی جھانک رہی تھی کہاں کہ اپنی طرف دیکھتا پا کر اس نے جھٹ کھڑکی بند کر دی۔ وہ زینے سے بچے اتر کر دوسرے پھاگ کے ماتے آیا۔ اس کی بھی وہی وضع تھی۔ رنگ برنگے شیشوں والا نشین۔ بچے دربان کے کھڑے ہونے کے لیے طالتچے ٹیکے چوتروہ۔ اس نے پھاگ کی کنڈی کو ٹکٹکائی :-

(۲۶۴-۲۶۵)۔

اور آخر آخر میں بیانیہ کا یہ ٹکڑا بھی قابلِ توجہ ہے :

مگرم نبلہ نے چلتے چلتے ٹھٹک کر بیچہ دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی۔  
گواس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ بارش کی وجہ سے گھاس اور دھت زمرہ کے رنگ  
کے دکھلائی پڑتے تھے۔ اشوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے چھلکتے  
تھے اور میرے کی ایسی جگہ لگتی رہاں گھاس پر ٹوٹ کر کچھ گئی تھیں۔ گھاٹ پر کشتیاں  
کھڑی تھیں۔ اور برگڑ کے چنے کسی من چلے طالع نے زور زور سے سادوں الاپنا شروع  
کر دیا تھا۔ آم کے جھرمٹ میں ایک اکیلا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔ دوسرے کنارے پر  
دریائی گھاس اور نیلے پھولوں کی کئی بیلین پانی کی سطح پر ٹھک آئی تھیں۔ برگڑ کے سایے  
تارکک ہو چلے تھے۔ سادس اور نور کے سمنائے اُداس کھڑے تھے۔ (ص ۷۸۰)۔

ان سب تراشوں میں ناول نگار نے ایک ایک تفصیل کو ذہن میں رکھ کر پوری تصویر کو بے نقاب کیا ہے اور جس طرح ہر منظر کو اس کی جزئیات کے ساتھ صفحہ فوق طاس پر پیش کیا ہے۔ وہ ان کے مشاہدے کی صحت اور تخیل کی ایمانی قوت پر دال ہے۔ یہ بڑی باریک بینی اور ہنرمندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ ان تراشوں کو نظر کے سامنے رکھنے سے سب جگہوں کا ایک ایک نقش زندہ اور جان دار معلوم ہونے لگتا ہے۔

ہر جہد کہ اس ناول کا بیشتر حصہ اوپری درمیان طبقے کی زندگی کی عکاسی پر مشتمل ہے لیکن اس میں عوام کی زندگی کے نقش و نگار بھی واضح طور سے سامنے آئے ہیں۔ اس میں ہیں اس گوان (نند بالہ) کی تصویر مٹی ہے جس نے گوتم کے گھناؤم صاف کیے اور اسے گائے کا دودھ پلایا۔ اس بورژسین لڑکی ماریا ٹیڈ کا ذکر ملتا ہے جو نہایت سادگی اور اہل زمین کے ساتھ سہل



ایشے جیسے گرگ باران دیدہ کے جھوٹے افہارِ محبت پر ایمان لے آئی۔ اس میں ہم راجہ مینی بہادر کے جوگی بیٹے سے متعارف ہوتے ہیں۔ جس نے تجرباتِ زندگی کے زہر کو امرت جان کر پلایا۔ اس بڑھیا سے ملے ہیں جو حسن کی شادابیوں اور رعنائیوں کے بکھر جانے پر اپنے اصلی وجود کی صرف ایک پرچائیں معلوم ہوتی ہے اور جسے نیملر نے ایک روپر بطور خیرات دیا ہے وہ جب اور حیرانی سے بار بار دیکھتی رہی، جیسے اسے اپنی بصارت پر یقین نہ آ رہا ہو۔ اس میں ہماری ملاقات ابوالمصور ملاح اور اس کی بیوی آمنہ سے ہوتی ہے جو اپنی بے داغ اور پرشقت زندگی پر قانع ایک دوسرے کی محبت کے سہارے ہر طرح کی مصیبتوں کو مردانہ وار برداشت کرتے ہیں۔ اس میں ہمیں سرل کی داشتہ شیلہ نظر آتی ہے جو نہایت سادہ لوحی سے نیلمرات کے سپرد یہ کام کرتی ہے کہ وہ لکھنؤ جا کر چپا بانی سے یہ کہے کہ وہ سرل صاحب کو اپنے دامِ تزدیر میں مزید گرفتار نہ رکھے۔ یہاں ہم ڈرائیو قدر اور اس کی بیوی قمرن سے ملے ہیں جو بنگال کے خط کے دوران تنگدستی اور بے بسی کے عالم میں جان دے دیتے ہیں۔ یہاں ہم رام دیا اور اس کی بیوی اور خالسا ماں جینی کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں اور پھر آخر آخر میں کشادہ دل اور روشن جبین سنھالوں کا وہ گردہ ہیں نظر پڑتا ہے جن سے سرل اور کمال رات شاہی کے دورے کے زمانے میں دو چار ہوتے ہیں:

"ایک گاؤں میں سارے سنھال ان کا رازہ روک کر کھڑے ہو گئے۔ ایک سیاہ نام بے حد دلکش لڑکی نے آگے بڑھ کر گیند سے ہار ان کے گھٹے میں ڈالے اور ہاتھ جوڑ کر ان کے آگے بھکی: ان کا کھیا جس کی ٹانگ کٹی ہوئی تھی جس سے اس نے اپنی لالچی ہاتھ رکھی تھی۔ ان کے اعزاز میں اپنی اکوئی تار تار قمیص پہن کر ان کو رخصت کرنے کے لیے ہستی کے موٹھک آیا۔ ایک لڑکا جو ان نے تالاب میں سے سرخ کنول نکال کر سرل کو پیش کیا: (ص ۱۳۳)۔"

اس ناول میں جو بیشتر اعلیٰ طبقے کے افراد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش اور پیچیدگیوں کی آئینہ داری کرتا ہے، انہی معمول لوگوں کے جذبات و احساسات کی مصوری سے تازہ زندگی کا ایک جھونکا آکھٹا کھٹا کے بوجھل پن کو لطیف اور تابناک بنا دیتا ہے اور ہمارے اندر پرسوز یقین بے لوث محبت اور

اور خود پسندی کے داعیوں کی تحریک کرتا اور انہیں مستحکم بناتا ہے۔

ہر چند کہ اس ناول میں عمومی طور پر ناول نگار کا مقصد اور مطمح نظر کردار سازی پر زور دینا نہیں ہے۔ اسی لیے کسی ایک کردار کو بھی کلیتہً بنیادی کردار نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ جو کردار خصوصی اہمیت کے حامل اور نظروں میں کھینے والے ہیں وہ مختلف ادوار میں جن کو یہ ناول محیط ہے، نئے نئے حلیوں میں ظاہر ہوتے رہتے ہیں، جیسے گوتم، ہری شکر چپاوت اور کمال، طلعت جمہین (جو اپنی کہلاتی ہیں) اور عامر رضا کی اہمیت نسبتاً کسی قدر کم ہے۔ گوتم اور ہری شکر سے ہم ناول کے آغاز ہی میں مل چکے ہیں۔ گوتم اور چپک کے مابین جو جذباتی رابطہ اور کشش دکھائی جا چکی ہے وہ ایک موقع پر یعنی جب گوتم اپنے پرکشش رقص کا مظاہرہ کر رہا ہے، اور چپک اتفاق سے سامین کے مجمعے میں موجود ہے، دونوں کی آنکھیں چار ہوتی ہیں اور وہ ایک دوسرے کو پہچان لینے ہیں: یہ ایک صاف بردوش لمحہ ہے جس کی شدت احساس کو اس طرح ضبط و تخریر میں لایا گیا ہے:

"چپک جو ادنی ساری پہنے اس کے سامنے بیٹھی تھی، جو اتنے انتظار اتنی تلاش کے بعد اسے یوں اچانک نظر آئی تھی، گوتم نے اسے اس وقت دیکھا جبکہ اس کی ٹانگ میں سیندر تھا، اور پیروں میں سرخ مہندی اور ہچوسے اور اپنے چھوٹے سے بچے کو گود میں لیے تاشا گاہ کے فرش پر سیلوں کے ساتھ آلتی پالتی مارے المینان سے بیٹھی تھی۔ اور ان کی آن میں وہ دوسرے کنارے پہنچ گیا۔ کیوں کہ پہلے وہ مقدس تھی۔ اب مقدس نہ ہو چکی تھی۔ وہ اس تھی اور اب یک ایک اس پر انکشافی ہوا کہ کشش، دہشت، سادری اور سیتا کیسی رہی ہوں گی۔ کیسی لگتی ہوں گی: (ص ۱۲۰)۔"

اور پھر چپک کا گوتم اور ہری شکر سے جو باواسطہ یا بلاواسطہ ربط و تعلق رہا۔ اس میں جس طرح ذوق و امتیاز کیا گیا ہے اس سے ان دونوں کی متقابل اور متضاد شخصیتیں بے جھجک سامنے آجاتی ہیں:

"وہ آپ ہی آپ چپکے چپکے آنسو بہتی رہی۔ ایک شخص نے دنیا بانی کی ہر ہمتی اس کی یادوں سے نہٹا بکا۔ وہ ہری شکر تھا۔ ایک شخص نے اس کی یاد سے بچنے کے لیے تیاگ کی بجائے دنیا میں پناہ ڈھونڈی اور پھر بھی دیر لگی رہا۔ گویا ہر میں مکمل دنیا دل بنا۔ وہ گوتم نیلمر تھا۔ وہ خود



دکھائی، دنیا نیانگ پائی، دنیا میں زندگی کی مسرتوں ہی کو حاصل کر سکی ہے سب  
ایا کے کھیل تھے: (ص ۱۱۸)۔

یہ سب ایا کے کھیل تھے۔ اسے وقت کی گردشوں کی کرشمہ سازی بھی کہا جاسکتا ہے اور وقت کے تفاعل  
کو ناول کے آخری حصے کے سیاق و سباق میں (جو بیشتر لندن کی زندگی سے متعلق ہے) اس طرح  
پیش کیا گیا ہے:

”رات تاریک تر ہوں گئی۔ سردی بڑھ گئی۔ جون کارٹر کے غیبت میں مکمل سناٹا تھا۔ بیل بچے  
کمرے میں سو رہا تھا۔ جون بھی سو چکی تھی۔ ادبیت اپنی سنگت سے نہیں ہوتا تھا۔ غلو  
کی لہریں بوسیدہ۔ دیواروں سے ٹکرا گئیں۔ وقت نے کہا: مجھے سپاؤں پر بندھاؤ کچھ نہیں  
چھوڑوں گا۔ تمہارا خیال تھا اے اپنی جگہ قائم رہیں گے۔ لیکن تمہارا یہ خیال بھی غلط تھا۔  
مجھے دیکھو اور جانو۔ میں جا رہا ہوں۔ ہل ہل چھن چھن۔ پردوں کے پیچھے نہ رہو اندھیرا  
میں غائب ہوتا جا رہا ہوں۔ میں حید فاسل ہوں۔ اس سے آگے تم نہیں جاسکتیں۔  
اب واپس لوٹ چلو۔ سرحد پر ہم پہنچ چکی ہو: (ص ۱۵۰)۔

یہاں وقت کی پیش کش انتہائی مرنی اور متعین انداز میں کی گئی ہے۔ گوتم، ہری سنگھ اور چپک  
کے سلسلے میں ناول نگار کا ہجو بے حد سنجیدہ ہی نہیں، بلکہ زندگی کے تجربات کی تلخی سے  
گراں بار بھی ہے۔ بعد میں اس کا تفساد بھی دیکھنے کو ملتا ہے، یہ وہ مقام ہے جب سرل  
کو اپنے دامِ تزدیر میں مزید گرفتار نہ رکھے، اور چپا نیلمبر پر غیر شعوری طور سے اور ناقابلِ یقین  
حد تک فریفتہ ہو جاتی ہے، وہ اس سے لگاؤ کی باتیں جس لہجے میں کرتی ہے اور  
چرب زبانی اور کافراؤں کا مظاہرہ جس طرح کرتی ہے، وہ ہیں بے اختیار امراؤ جان آدا  
کی یاد دلاتا ہے۔ اس مکالمے میں شروع سے آخر تک اور چپا کے تئیں ایک طرح کے  
ABANDON کی کیفیت ملتی ہے، لیکن یہ اختتامیہ جملے:

”چپا کھر کی میں اگر بات دیکھنے لگی۔ جانے کس سہاگن کی بات ہے۔ اس نے  
کہا۔ نیلمبر نے پلٹ کر اسے دیکھا۔ وہ کہہ رہی تھی: اس کی مانگ میں سینہ در ہو گا۔  
پیروں میں ہندی، ناک میں سہاگ کی نختہ۔ اس نے آہستہ سے اپنی مانگ کو چھوا جس

میں افشاں چھنی تھی۔ جو سینہ در سے عاری تھی۔ اب یہ پھر ناک کی کھیل رہی ہے۔ گوتم  
نیلمبر نے پریشان ہو کر سوچا: آدمی اس قدر کٹھور ہوتا ہے: چپا نے کہا: ہمیشہ سے  
عورت اور مرد ایک دوسرے پر الزام رکھتے آئے ہیں۔ یہ ٹکرا رہی فصول ہے: (ص ۱۵۱)۔

اس کے برعکس عورت کے محضے DILEMMA اور اس کی بے بسی اور لاچارگی کو روشنی میں  
لستے ہیں۔ ان میں بھی اسی سو زدوں اور اندرونی کشمکش اور اضطراب کے آثار نظر آتے ہیں جو  
شروع کی چپک اور گوتم کے مابین رد عمل کی صورت میں سامنے آئے تھے۔

جس وسیع رقبے پر اور جس دستِ نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور اور تخلیقی فن کے  
آداب کو سمیٹا اور آمیز کیا گیا ہے اور اس میں جو SWEET اور SUBTLETY ہے اس کے  
پیشِ نظر آگ کا دریا، نہ صرف مصنف کے پھلے کارناموں کے مقابلے میں اور بحیثیت مجموعی بھی  
نہ صرف شاہکار کا درجہ رکھتا ہے، بلکہ ہماری زبان کے ادب میں اس کی جگہ منفرد اور متنازع ہے۔  
اس ناول میں تاریخ اور نیکو انسانی کے فحلف اور اور دھارے جن کی یہاں نقش گری کی گئی ہے،  
بہت جاذبِ نظر ہیں، یہ ایکٹ ایک سے زیادہ خانہ لائن کی زندگی کے مدو جز اور تلاطم اور متوج کی کہانی  
نہیں ہے، بلکہ یہ انسانی صورتِ حال کی تصویر ہے جسے بدلتے ہوئے تناظرات میں رکھ کر پیش  
کیا گیا ہے، گزرے ہوئے زمانوں کی بادیوں انسان کے اجتماعی لاشعور میں جذب ہوتی رہتی  
ہیں، اور کسی بھی تحریک یا سببان کے زیر اثر وہ شعور اور تخلیقی ذہانت کے تفاعل کا بہانہ بن جاتی ہیں  
شعور کی مختلف پرتوں اور نفسِ انسانی کے تین مارچ یعنی ID اور SUPER EGO

کی مد بندی سے اس ناول میں خاص طور سے کام لیا گیا ہے۔ مین ممکن ہے کہ قرۃ العین حیدر  
نے عظیم فرانسسیسی ناول نگار مارسل پرووست Marcel Proost کی متحرک انکوائری

ALACHERCHE DUTEMPS PERDU سے بھی استفادہ کیا ہو، جس کا خیرو یادوں کے پیچیدہ نظم اور مختلف بیاد

سباق میں ان کی ریگینگنگی سے اٹھایا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی اس داستان طرازی میں جو برسوں  
اور قرون کی بساط پر پھیلی ہوئی ہے، ہم انسانوں کے، نجوم سے بھی دوچار ہوتے ہیں اور یہ ایک  
واضح NARRATIVE BACK BONE بھی رکھتی ہے، لیکن یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے، کہ  
چونکہ ناول نگار کی ذاتی قربت ایک محدود طبقے تک محدود ہی ہے، اور وہ کسی بھی طرح کی WISE



PASSIVITY کی اپنی افتاد طبع کے سبب قائل نہیں رہی ہیں۔ اس لیے اس ناول میں ان کا تخلیقی اور اک پوری انسانیت کے دکھ درد کا احاطہ نہیں کرتا اور اس کی گہرائی اور گیرائی میں ایک سکڑن پیدا ہو گئی ہے؛ اس میں ہمیں کبھی بھی انسانیت کا وہ اداس نغمہ سنائی نہیں دیتا، جسے رومانی شاعر درڈور نے STILL SAD MUSIC OF HUMANITY کہا ہے۔ جو عبداللہ حسین کے ناول 'اُداس نسلیں' میں متعدد جگہ پایا جاتا ہے اور منجملہ دوسرے عناصر کے 'آگ کے دریا' پر اس کی برتری کا سبب ہے۔ ان کی ایک فنی بدعت یا جدت کا ذکر شروع ہی میں کیا جا چکا ہے، لیکن ان کے اس ناول کو درجینا دولف کے ناولوں — MRS. DALLOWAY یا TO THE LIGHT HOUSE کے طرز پر قیاس کرنا حسن ظن سے زیادہ نہیں ہے۔ اس تاثر کا اعتراف کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فطری اور انسانی دنیا کے راش و رنگ اور نغمہ و آہنگ میں شامل اور ملوث ہونے کے باوجود انسان اپنے آپ کو ایس اور مجبور بھی پاتا ہے، اور تنہائی کے نڈان میں محصور اور محسوس بھی۔ اس کا رد عمل اس کی پوری شخصیت اور انصاف پر مرتب ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ کو راندہ درگاہ یعنی DERELICT سمجھنے لگتا ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ وہی سہارے نظر آتے ہیں؛ اول فلسفیانہ فکر جو حقیقتِ مطلق کی کھوج کرنے پر اسے اُکساتا ہے؛ اور دوسرے اتہاہِ محبت اور برداداری کی وہ روشنی جو اسے مذہبی اور متصوفانہ استغراق میں نصیب ہو سکتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر انفرادی انا کا وسیع انسانیت سے ارتباط اور رشتہ و تعلق اور ریاضت اور استغراق سے جو انسانی پیدا ہوتی ہے۔ وہ دراصل اس فردنی اور صبر و انکسار کی دین ہے، جو جبر و اور کرد و کاوش کا حاصل ہے اور اس گھٹا ٹوپ اندھیرے میں اس کے لیے روشنی کی ایک کرن فراہم کرتا ہے۔ جو مختلف دھارے اس ناول کی بساط پر اگر ملے جیبا اور کرداروں کی نت نئی ہیئتیں جو مختلف ادوار میں نظروں کے سامنے آتی رہتی ہیں، وہ اس امر کا دافر ثبوت ہیں کہ انسان کو ہر دور میں کم و بیش یکساں مسائل سے دوچار ہونا پڑا ہے اور یہ تسلسل برابر قائم ہے۔ انسان کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنی محدودیت کے احساس کے باوجود لامحدود سے لڑے رکھتا ہے، مگر حالات و حوادث کی مینجنگیاں اس کی کوششوں پر قدغن لگاتی رہتی ہیں اس کے ساتھ ہی یہ بھی واقعہ ہے کہ تجربہ بات زندگی کے بطن میں کرب،

تلفی اور تضاد کے باوجود امید کی جو ہلکی سی کرن چھپی ہوئی ہے، وہی اس محیط تاریکی میں انسان کے لیے بہت بڑا سہارا ہے:

..... چٹانیں، اولاش، بھگیشیر، آندھیاں، طوفان، بھگڑا، ان سب سے گزرنا سر جو کی لہروں پر پستادہ گوری شکر کی اونچی چوٹی پر بیٹھ کر بادلوں میں چھپ گیا، چوٹی پر وہ دوزخ بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا اذلی اور ابدی انسان، شکست خوردہ ہٹاش پرامید، انسان جو خدا میں ہے اور خدا ہے۔ (۷۸-۷۹)۔

یہ بلیغ جملے جنہیں جلوس آدم کے ترانے کا رتبہ تو نہیں دیا جاسکتا، ایک طرف انسان کے خمیے کا احاطہ بھی کرتے ہیں اور دوسری طرف ایک مذا کا حکم بھی رکھتے ہیں، جو کوہ طور سے آتی معلوم ہوتی ہے دو انتہاؤں کے درمیان گھر انسان اپنی زندگی کے گھمانے پر مجبور بھی ہے، اور اسی میں اپنے لیے راہِ نجات بھی پاتا ہے۔



کا اظہار بھی ملتا ہے جو تہذیب کے مستقبل سے ہنوز نا آشنا اور اس لیے غیر منظم ہے اور شہری زندگی کی ان  
نفاستوں کا ارتقا جس بھی جن کے پس پشت ذہنی اور جذباتی الجھاؤ دور دور تک پائے جاتے ہیں۔ زیادہ  
وضاحت کے خیال سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں زندگی تین ادوار سے متعلق نظر آتی ہے، اول برطانوی مآثر  
کا زمانہ، دوسرے آزادی کے حصول کے لیے جدوجہد کا زمانہ اور تیسرے تقسیم ہند کے بعد کا دور۔ اسی طرح  
دیہاتوں میں بسنے والوں کی زندگی اعلیٰ ذہنی اور تہذیبی سطح کو برتنے والوں کی زندگی اور کارخانوں میں  
مشقت اور اذیت برداشت کر لے والوں کی زندگی کی پرچائیاں جگہ جگہ نظر پڑتی ہیں۔ پھر جس طرح  
ناول کی زبانی بساط بہت وسیع ہے، اسی طرح اس کی مکانی حدود بھی بے ثغور ہیں۔ ہندوستان اور  
پاکستان کے مختلف اصعار اور ان کے بے شمار حصے ناول کے عمل کے لیے اسٹیج فراہم کرتے ہیں۔ عمل کا ہر ایک  
جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتی رہتی ہے۔ یہ انتقال مکانی بہ سرعت اور متواتر ہوتا ہے۔ ناول میں کرداروں  
کی جو فراوانی اور گونا گونی ہے، اس کے پیش نظر نظم کو اس میں مرکزیت حاصل ہے۔ اس کی زندگی  
کے ابتدائی مرحلوں میں ہیں اس زندگی کے نقوش ملتے ہیں، جو دیہاتوں میں جنگ عظیم کے دوران موجود  
تھی۔ ان نقوش کے ابھارنے میں مصنف نے بڑی چابکدستی سے کام لیا ہے اس پر برطانوی استعماریت  
کے جو گہرے سائے مقامی کارکنوں کے توسط سے پڑتے ہیں، انہیں بول بنائیاں کیا گیا ہے۔ اس  
زندگی پر ایک غیر یقینی پن، تہذیب اور ہرسانی چھائی ہوئی ہے۔ حکومت کے چشمہ داروں کے اشاروں  
پر گھاؤں میں بسنے والے کسان و قفقاز اپنی تہم ملکیت اور اثاثے ختم زندگی میں محروم کر دیے  
جاتے ہیں اور کس کی کیا مجال کہ اس زور زبردستی کے خلاف آواز نکالے یا احتجاج کرے۔ پھر یہ وہ  
زمانہ ہے، جب جنگ چھڑ چکی ہے اور سلطنت برطانیہ کے ایک حلیف کی حیثیت سے اور اس کی ایک  
نو آبادی ہونے کے ناطے ہندوستان کے لیے جنگ کی سرگرمیوں میں حصہ لینا لازماً تقدیر ہے۔ اس مہم  
میں وہ جاگیر دار معادن ہوتے ہیں، جو ایک طرف حکومت ہند کے باج گزار اور مطیع و فرماں بردار ہیں،  
اور دوسری جانب گھاؤں میں رہنے اور بسنے والوں کے لیے کعبہ دین و ایمان کا دھبہ رکھتے ہیں۔  
ایسے ہی ایک حلیف اور کار گزار روشن آتما ہیں۔ پھر اگر ایک طرف ملت کوئی، جنگ دستی اور زندگی کی  
آسیاں پیسے جانے کی وہ کوفت ہے، جس سے گھاؤں والے مسلسل اور متواتر دو چار ہوتے رہتے  
ہیں، تو اس کے پہلو پہلو فارغ البال اور عیش و نشاط کی وہ محفلیں اور رنگ رلیاں ہیں جن سے

## اداس نسلیں

عبد اللہ حسین کے ناول اداس نسلیں کا موضوع ایک فرد نہیں، بلکہ ہم عصری زندگی کے  
مختلف ادوار اور ان میں سے گزرتے ہوئے عمل اور صعوبت کے گرداب میں محصور کم از کم تین نسلوں کے  
نمائندے ہیں۔ ناول کا تازہ بانا انہی کے تجربات کے ارد گرد بنایا گیا ہے۔ یہ عمل جس زمانے یا دوران کو محیط  
ہے، وہ پہلی جنگ عظیم سے کچھ پہلے سے شروع ہوتا ہے اور تقسیم ہند کی پُر آشوب اور ہنگامہ خیز مدت تک  
پھیلا ہوا ہے۔ ایک معنی میں یہ ہندوستان میں بسنے والی کئی نسلوں یا تاریخ کے بدلتے ہوئے ادوار کا  
مرقع ہے اور اس میں اس ذہن کی حکما سی ملتی ہے، جو معاشرت، تہذیب اور سیاست کے پس منظر  
میں اپنے رد عمل کو آشکار بھی کرتا ہے اور ان سے اثر پذیر بھی ہوتا ہے۔ اس میں مرکزی کردار نعیم اور  
مذرا ہیں۔ ذیلی کرداروں میں ہم روشن آتما، انجی اور مسعود کو خاص طور پر شامل کرنا پسند کریں گے۔  
ایسے ناول میں متحرک رواں دواں، جیسے جاگتے کرداروں کی بڑی فراوانی نظر آتی ہے، لیکن واقعہ یہ  
ہے کہ جس طرح ناول کا عمل افقی اور عمودی سطحوں پر نمایاں کیا گیا ہے، اور یہ پایاں کار ایک آخری  
نقطے پر منتج ہوتا ہے، اسی طرح بیرونی سطح یعنی PERIPHERY پر جو کردار سامنے آتے ہیں،  
وہ مرکزی کرداروں کے خدو خال کو مزید نمایاں کرنے، ان کے مستر اسکانات اور توانائیوں کو بے نقاب  
کرنے اور انہیں پوری طرح روشنی میں لانے کے لیے مستعمل ہوئے ہیں جیسا کہ ابھی کہا گیا عمل  
کا یہ ناول ایک وسیع بساط کو محیط ہے۔ اس میں نہ صرف تاریخ کے مختلف ادوار کو تہ بہ تہ کھولا گیا  
ہے، بلکہ اس سے ذہنی مترشح ہوتا ہے کہ ہر لحظہ بدلتی ہوئی اور متغیر زندگی شہروں اور دیہاتوں پر  
ان کے مخصوص کردار اور شخصیت کے مطابق اپنا نقش ثبت کرتی اور انہیں نئے نئے تجربات اور  
واردات کی آماجگاہ بناتی ہے۔ یہاں ان عصری یعنی ELEMENTAL اور بے باکانہ اور پر شور جذبات



روشن آفاکی کوٹھی میں جمع ہونے والے مرد اور عورتیں، نذر راکے اور لڑکیاں صطف اندوز ہوتی ہیں ایک طرف فطرت کا وہ خاموش اور بے زاغ حسن ہے، جو دیہات کی فضا میں چاروں طرف بکھرا ہوا ہے اور دوسری طرف تہذیب کا وہ غارزہ اور تمدن اور آسودگی کے وہ رو بہی نفوش ہیں جن سے روشن آفاکی کوٹھی کا چہرہ آراستہ اور ضیو کن بنا ہوا ہے۔ اس طرح کے تقابلات ناول میں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ ناول کے بنیادی ڈھانچے سے زیادہ اہم وہ تبدیلیاں ہیں جو کرداروں کے توسط سے زندگی کے ہونے میں نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ اس نقطہ نظر سے نعیم ایک معمول یعنی Medium کی حیثیت بھی رکھتا ہے اور ایک استوارہ بھی ہے۔ اس کے ذہن اور روح کی جڑیں دیہات کی زندگی میں پیوست ہیں اور دنیا سے اپنی غذا حاصل کرتے ہیں۔ لیکن وہ اس ماحول سے نکلنے کا خواہش مند نظر آتا ہے۔ ایک معنی میں اپنے اس ماحول میں دوست اور فراخی پیدا کرنے کی یہ کوشش بالواسطہ اور غیر شعوری ہے۔

ناول کے آغاز ہی میں ہم دو خاندانوں سے متعارف کرائے جاتے ہیں جن میں ایک دیہات میں رہتا تھا اور فروغ پاتا ہے اور دوسرا شہر کی تمدنی زندگی سے ملحق اور وابستہ ہے نعیم اپنے مزاج اور جبلتوں کے اعتبار سے زمین کا بیٹا ہے لیکن مذرا کے توسط سے وہ منزل بہ منزل اس زندگی سے روشناس ہوتا ہے جو آداب و اطوار اور انداز کے لحاظ سے اس کا تضاد پیش کرتی ہے۔

اس کے برعکس اور دوسری پنج پر مذرا کا ذہن اور اس کی روح تمدن، معاشرت اور سیاست کی جبر اسطیح کی عادی اور شناسا رہی ہے۔ وہ نعیم سے تعامل کے بعد اور اس کے نتیجے کے طور پر ایک دوسری اور مختلف سطح کی طرف حرکت کرتی نظر آتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نعیم کی طرح غذا بھی گوشت و ترسٹ ہی پر مبنی ہے مگر تمدنیوں کا اشارہ بن جاتی ہے۔ نجی طور پر یہ تبدیلی ایک نوع کے اتار اور خود سپردگی کا مطالبہ کرتی ہے۔ نعیم اور غذا کی باہمی وابستگی اور ریگانگت میں ردان کا عنصر اتنا اہم نہیں ہے، جتنا دو انماؤں کے درمیان اتحاد اور ہم آہنگی ہمہی پیدا کرنے اور ان کے اندر دوست اور فراخی تلاش کرنے کا جذبہ۔ آخر آخر میں اس کی شکست بھی دیدنی ہے۔ ایک معنی میں ناول کا موضوع نعیم کی انا کا سفر ہے۔ اس سفر کے دوران مختلف مرحلوں پر شکست و ریخت، تحلیل اور شیرازہ بندی کا جو عمل سامنے آتا ہے، یادوں کے جو ریلے تحت الشعوری سطح پر گزرتے ہیں، شخصیت کا مرکزی نقطہ سیاسی اور سماجی حالات میں

تغیر و تبدل سے جس طرح اثر پذیر ہوتا ہے۔ اس کے توازن کو درم برہم کرنے کے جو عوامل اور عوامل نے اسے دار ہوتے ہیں، خدا اور مذہب کے بارے میں تصورات کی مختلف جہتوں سے جس طرح وہ آشنا ہوتا ہے اپنی اندرونی وحدت اور سالمیت کو برقرار رکھنے کی جو پیچیدہ کوششیں نعیم کو تار پتا ہے اور اسے عظیم کی فطرت کی جس جاں گسل آگ سے گزرنا پڑتا ہے، یہ سب عناصر اس ناول میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ اس نظر سے دیکھتے تو نعیم کا اپنے آبائی پیٹے اور ورثے کو ترک کر کے شہر کی سیاسی زندگی میں داخل ہونا اور اس کے نشیب و فراز سے گزرنا، دراصل ایک کوشش ہے اپنی شخصیت کے بنیادی نقطے کی تلاش کی۔ غیر شعوری طور پر اس میں اس تعلیم کو بھی دخل ہے، جو نعیم نے اپنے چچا ابا زبیر کے وسیلے سے ابتدائی دور میں کلکتہ میں حاصل کی۔ اس تلاش کے تین مہر و فی مظاہر قابل توجہ ہیں، اول وہ جد و جہد جو نعیم دیہات میں بسنے والوں کی زندگی کو بہتر بنانے کی کرتا ہے، دوسرے وہ خطرناک جد و جہد ہشت پسندوں کے گروہ سے منسلک ہونے پر اور ان کے شانہ بشانہ کام کرنے کے سلسلے میں سامنے آتے ہیں۔ اور تیسرے وہ سرگرمیاں اور پلچل جو ملک کی سب سے بڑی سیاسی جماعت یعنی کانگریس سے اپنا تعلق استوار کرنے کے بعد شروع ہوتی ہے۔ دیہات کی زندگی کے ماحول کے سلسلے میں صرف نعیم کا کردار بخوبی سامنے آتا ہے، بلکہ اس کے باپ نیاز بیگ اور بھائی علی کا بھی، اور نصف یہ دونوں کردار بلکہ ہندو سنگھ کا بھی جس کی مختلف جھلکیاں ہم وقتاً فوقتاً دیکھتے ہیں اور ان سب کرداروں سے بڑھ کر خود دیہات کی زندگی کا کردار ہے، جو مرکب ہے بنیادی اور شعری جذبات کے اہال اور انظار سے، جس پر مذہب اور اخلاقی ضابطوں کی گرفت کم سے کم ہے، ان سرغزاروں، کھیت کھلیاؤں، چشموں، کنوؤں اور چوپالوں سے جو اسے ایک نکھار اور تازگی بخشتے ہیں، اغراض کے اس نکھار اور کشمکش سے جو انفرادی اور اجتماعی مل اور برتاؤ میں سامنے آتی رہتی ہے اور مجموعی طور پر اس زندگی سے جو جگہوں کے چتے چتے پر سانس یعنی نظر آتی ہے۔

ہشت پسندوں کی سرگرمیوں کا ایک ہلکا سا پر تو ہیں ناول کے دوسرے باب کے خاتمے پر نظر آتا ہے جہاں روشن آفاکی کوٹھی پر ایک اجتماع کے دوران پہلے پہل نعیم اپنے طبقے کے مختلف نمائندوں سے متعارف ہوتا ہے:

"تم تعزیر کرنے کے لیے وہاں نہیں گئے تھے۔ ایاز بیگ نے غرا کر ہا کہ تمہیں پتہ ہے تلک



کا نام لینا ہی دہشت پسندی میں شمار ہوتا ہے۔ کوئی اور جگہ ہوتی تو تمہیں گرفتار کر لیا جاتا۔  
روشن محل کی تقریب تھی اس لیے۔۔۔۔۔

تھوڑی دیر تک دونوں خاموش بیٹھے پہلی کے چلنے کے ساتھ ہچکولے کھاتے رہے۔ پھر  
ایا زیگ نرم لمبے میں بولے، ہمارا خاندان انہی باتوں کی وجہ سے تباہ ہو چکا ہے۔

لیکن کچھ عرصے کے بعد جب وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ غالباً آئی طور پر جدوجہد کر کے دیہات میں  
رہنے والوں کی زندگی کو بہتر نہیں بنایا جاسکتا، تو وہ اپنے آپ کو اس گروہ سے وابستہ کر دیتا ہے۔  
جو تشدد کے ذریعے اپنا مقصد حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یہاں مقصد سب کچھ ہے، اسے حاصل کرنے  
کے ذرائع اخلاقی بنیاد پر کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ ناول کے اس حصے میں ہم اس زندگی  
کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ جو ہر قسم کی گرفت اور پابندی سے آزاد ہے۔ ایک طور پر یہ روئے عمل ہے  
اس بے بسی کا جو نعیم کاؤں والوں کی معاشی جبر اور استحصال کے شکنجے میں جکڑے جانے کے خلاف  
محسوس کرتا ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچتا ہے کہ یہ ساری جدوجہد حاصل اس لیے  
ہے کہ یہاں مقصد اور اس کے حصول کے ذرائع کے درمیان ہم آہنگی اور مطابقت واضح نہیں ہے اور  
ان کے درمیان کوئی امتیاز نہیں کیا جاتا۔ اس زندگی کے تلاطم سے گزرنے کے دوران اس کی ملاقات  
شیلے سے ہو جاتی ہے۔ یہ ملاقات اور اس کے ساتھ جنسی اختلاط اور بے تکلفی اس لیے اہم ہے کہ یہ  
تجربہ بالآخر نعیم کے لیے ضمیر کا بوجھ بن جاتا ہے۔ اس بوجھ تلے وہ آخر تک رہتا ہے۔ اس  
خاص منزل پر تو وہ اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ نعیم اور شیلے کے درمیان ایک لمحے کے لیے سپردگاہ  
ذات کا ایک وہاں ابھرتا ہے۔ لیکن نعیم با بیان کار ایک ایسے جرم کا مرتکب ہوتا ہے، جسے اپنے نفس  
کے BETRAYAL سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس احساس جرم کا بھید اس وقت کھنکھاتا ہے، جب  
اپنی زندگی کے آخری دور میں وہ احتساب خود کے عمل سے گذرتا ہے۔ ارتکاب گناہ کے فوراً بعد  
اس نے اس کا بواز اس طرح ڈھونڈا تھا:

”سورن میں سے دھبہ کی لیکر کرے میں داخل ہو رہی تھی۔ وہ ٹھٹھک کر رہ گیا۔ دھبہ کی  
لیکر اس کی آنکھوں پر پڑ رہی تھی۔ آتش دان پر پڑے ہوئے شکستہ شیشے میں سے اسے اپنا  
چہرہ نظر آیا غلیظ اور زرد ویرھی ہوئی ڈاڑھی میں اسے اپنے آپ کو پہچاننے میں کافی

دقت ہوئی۔ یکبارگی ایک سرکش خیال نے اس کے دل میں سر اٹھایا۔

”ٹھٹھک ٹھٹھک ہے میں اس کا حق دار ہوں۔۔۔۔۔ اپنی جانی کا سایہ اس کے سر سے چھٹ  
گیا۔ اور اس نے پہلی دفعہ گزری ہوئی رات کے سرور کو اپنے اعصاب پر محسوس کیا۔“

لیکن آخر احساس جرم اس کے دل کے نہانخیوں میں کھلبلا نارا ہوا۔ وہ اس اندوہناک احساس  
جرم کی گرفت میں برابر پاجیولاں رہا۔ انیس الرحمن نے، جو نعیم کا گہرا دوست اور ہم راز ہونے کی حیثیت  
سے ابھرتا ہے بشرطیکہ اس کے ذہن اور ضمیر کے بار کو ہلکا کرنے کے لیے اس کی لغزش کا جواز  
اور اس کی تاویل پیش کرنے کی کوشش کی۔ انیس الرحمن کا تبصرہ نعیم کے ذہنی عمل پر بخوبی روشنی ڈالتا  
ہے:

”شیلے پہلی بار اس پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ یہ شخص جسے وہ اتنے عرصے تک حق سمجھتا  
رہا تھا، آخر اتنا حق نہ تھا، کہ وہ بہت کچھ جانتا تھا۔ مگر صرف سزا جھگڑ رہا تھا۔ کہ اس  
میں اتنا غیر انسانی ذہانت موجود تھی کہ ایک طویل عرصے تک سب زبانی اور غلطو میت کے  
ساتھ ایک مسلسل موت کی اذیت برداشت کرتا رہا تھا۔“ (ص ۹۸-۹۹)

نعیم اس احساس کی گرفت میں مستقل پاجیولاں رہتا ہے۔ آخر آخر میں یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ نعیم  
کا بھائی علی جس دوسری عورت سے شادی کرتا ہے، وہ ہی شیلہ (یا بالو) ہے جو زندگی کے ہزار  
طوفانوں سے گزرنے کے بعد اب ایک گود تو ازن اور سکون و آشتی کی جویا ہے جس کی باریابی  
کی امید اسے علی کی ذات میں نظر آتی ہے۔ اسے علی اور نعیم کے مابین جو شائبہ محسوس ہوتا ہے،  
وہ ان دونوں کا تعلق نہ جانتے ہوئے ایک نصب العین انداز میں اس کی توجہ یہ وہ اس طرح  
کرتی ہے:

”وہ پہلا شخص تھا جس کے ساتھ مجھے دل سے محبت ہوئی تھی مگر چند روز بعد وہ میں  
چھوڑ کر بھاگ گیا۔ لیکن مجھے اب تک یاد ہے۔ پہلا شخص جسے ہم دل سے پیار کرتے  
ہیں ہم کبھی نہیں بھولتے۔ بعد میں آنے والے سب لوگوں میں اس کی جھلک دکھائی دیتی  
ہے۔ تم بالکل اسی کی طرح چلے ہو۔“ (ص ۶۲)

نعیم اب ایک تیسرے اور زیادہ اہم دور سے گذرتا ہے، یعنی جب ان اوہام کی شکست







کو مہوناہ قوت کے ساتھ آگے کی طرف ڈھکیلا ہے اور انہیں کچھ بھی سوچنے کی مہلت نہیں دیتا۔ اس بے بسی کی دلدوز تصویروں میں سے ایک یہ ہے:

”نوجوان چہرے اور آنکھیں اور ہونٹ دنیا کی خوشنما چیزیں ہیں، لیکن جب وہ سر دکھ دیے جاتے ہیں۔ میں نے پھلیاں دیکھی ہیں جو موت میں بھی آنکھیں کھول کر مسکراتی رہتی ہیں مگر نوجوان ان کی دوسری بات ہے۔ اس سے انسان کا دلی ٹوٹ جاتا ہے۔۔۔ میں نے ہزار ہا مردہ انسان، حیوان اور پھلیاں دیکھی ہیں اور سرخ وہاں ایک ایک ہڈی سے تین تین موٹے بیک وقت نکلنے اور عورتوں کو ماتم کرتے ہوئے دیکھا ہے اور جب ریل گاڑیوں کی ٹوک ہوئی تو میں وہاں پر موجود تھا اور میں نے دیکھا کہ ایک آدمی کی گردن کے پاس دوسرے کا سر پڑا تھا اور میں نے تجھے چلاتے اور ایک دوسرے پر قہر کرتے ہوئے قانون کو دیکھا ہے۔“ (۲۹۴)۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، اس ناول میں مرکزی مقام ان ذہنی اور نفسی کیفیات کو حاصل ہے جن سے نصیر پے پے گزرتا ہے۔ چونکہ وقت گزرنے کا احساس ناول میں جگہ جگہ خشکی کی گئی ہے اس لیے اس میں یاد آوری یعنی REMINISCING کے عنصر کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ نصیر جگہ جگہ اس مہول کا کام کرتا ہے۔ جن سے ماضی سے وابستہ یادیں گزرتی ہیں۔ وہ ماضی کے پردوں کو بار بار اٹھا کر دیکھتا ہے اس کے ہندو کوں میں اسے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو کبھی جیتی جاگتی حقیقت تھے، مگر اب وہ گرد آلود ہو گئے ہیں۔ اس سے ملحق ایک مسئلہ ایک طرح کی داہم کی تصویریں کا ہے۔ یہ بھی دراصل ماضی کو زندہ رکھنے اور ان کا رشتہ حال سے جوڑنے ہی کا ایک وسیلہ ہے۔ یہ عنصر ہر ناول کے تخلیقی ڈھانچے سے رابطہ قائم کرنے کا موقع بھی فراہم کرتا ہے اور یہ تصویریں ہیں برابر HAUNT بھی کرتی رہتی ہیں۔ ہندو سنگھ سے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، جب نصیر کی ملاقات ہوئی ہے تو وہ دلوں بیتی ہوئے پر ملاوت دونوں کی یاد اس طرح تازہ کرتے ہیں:

”گاڈوں کی باتیں ختم ہو گئیں۔ تو وہ خاموش ہو گئے۔ قبرستان میں تاریکی تھی۔ اور سکون۔ وہ دونوں چپ چاپ ہاتھ پیچھے باندھے سر جھکا کر سیدھے تاریک راستوں پر آتے اور جاتے رہے کبھی کبھی چند خشک پتے اور پھول ہوا کے زور سے ٹوٹ کر اینٹوں

پر اگرتے اور ان کے پاؤں تلے ہر چر کر ٹوٹ جاتے، کبھی وہ واپس آتے ہوئے پکادارے پھوڑ کر درختوں کے نیچے نیچے چلے گئے اور وہ براسرار آواز بڑھ جاتی۔ سیاہ تلوں کے سامنے گزرتے ہوئے فوہانی کی جھلک ہوئی شاخیں ان کے چہروں سے ٹکراتیں اور سفید ہلکے پھول آدھی رات کی برف کی طرح انہیں سے اس کی آہستگی سے ان کے بالوں اور آنکھوں پر گرتے۔ انہیں سے سایہ دار راستوں قبروں کے درمیان چپ چاپ چلے ہوئے وہ پرانے زمانے کے دو بھوت معلوم ہو رہے تھے۔ جنہوں نے رات کے سفر وہ وقت پر اپنی اپنی قبروں سے نکل کر خاموشی سے ایک دوسرے کو خوش آمدید کہا تھا۔ اور اب اپنے دوست درختوں خشک پتوں کینوں اور سفید پھولوں کے درمیان چل قدمی کر رہے تھے اور اپنے دلوں میں دوستی اور رفاقت کا وہ جذبہ محسوس کر رہے تھے جو سا لہا سال کی ہمسائیگی کے بعد خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ صبح نے رات کے اس سے قبرستان کے سفید پھولوں کے اور اپنے وجود کے اس اسرار کو بے حد واضح اور شدید طور پر محسوس کیا۔“ (۱۲۵-۱۲۴)۔

اسی طرح عذرا اپنے ماضی کا جائزہ اس طرح لیتی نظر آتی ہے:

”بالآخر یہ میرا کرہ ہے۔ اس جگہ میں بچپن سے رہتی آئی ہوں۔ یہاں میں نے کیسے کیسے خواہ دیکھے ہیں۔ مجھے اس کمرے سے نفرت ہے۔ اس کے درجوں کے شیٹوں پر پوکھنٹوں کے پتوں کا ٹھکانا ہے۔ جو مجھے ناپسند ہے۔ بارش جب تیز ہوجاتی ہے تو بے پناہ شور مچاتا ہے۔ کیونکہ یہ گھیری کے اختتام پر ہے۔ یہ بھی مجھے ناپسند ہے۔ اس کمرے میں میں نے کیا کیا سوچا ہے؟ کیسے کیسے پروگرام بنائے ہیں۔ ان تیس سالوں میں جو مجھے یاد ہیں کتنے ہی مسرت کے، کتنے ہی دکھ کے لمحے گزرے ہیں۔ ان لمحوں کے بہاؤ کو میں کبھی بھول سکتی ہوں؟ اور اس کمرے کو جس میں کارنس پر کتنے ہی پھول سوک گئے اور کتنے ہی تازہ پھول ان کی جگہ رکھے گئے۔ پھول جو صرف میری خاطر اس کمرے کی خاطر لگائے گئے اور کتنے ہی۔ اسے یہ خاموشی کیوں ایک دم سارے میں ایسا سا میرے سازوں پر مٹی جم رہی ہے اور اکہدوں میں اتنی ویرانی سمٹ



آئی ہے۔ میں ان کو یہاں لاکر رکھوں گی، تاکہ وہ دھل جائیں اور یہ خاموشی ٹوٹ جائے۔ (ص ۳۲-۳۱)۔

اور نیمہ ایک طویل بیماری کے دوران جب اپنے گزشتہ شب و روز کا جائزہ لیتا ہے، تو اس کے بے چین اور مضطرب ذہن کی سطح پر جو نقوش ابھرتے ہیں، وہ انہیں اس طرح متکشف کرتا ہے:

’اس کے باوجود چند شبی ٹھیک نہیں ہواں کھڑکی کے اندر سے اجالے میں دوردور تک ابھری ہوئی تھیں کبھی کبھی وہ خونخوار حد تک قریب آجائیں ایک وہ دھلکا ہوا بو پھونک والا غلطی ستا ہوا مردہ چہرہ تھا جس پر دم چاندی بھیلی ہوئی تھی۔ ایک وہ بوڑھے بیل کی طرح جلتا ہوا بوسے تھا۔ جو تاریک قبرستان میں اس کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا۔ جبکہ خوبائی کے سفید شگوفے ان کے سر پر گر رہے تھے۔ اور اسے عجیب سا احساس ہوا۔ مگر وہ مرے ہوئے آدمی کے ساتھ چل رہا ہے۔ ایک اس غزل کی طرح تھا جس کی سادہ نمونہ فن آنکھیں تھیں۔ جو ایک چھوٹے سے جرم گاؤں میں مکڑی کا کام کرتا تھا اور جس نے اپنی مصویت میں اس پر اپنی دوستی اور رفاقت کا اسان نظم کیا تھا اور اسے احساس ہوا تھا کہ اگر وہ ابھی سب کچھ جانتا ہوتا تو بھی یہی کرتا۔ مگر آخر اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اور ایک مذراہی جس کے لیے محبت کا جذبہ قریب قریب ناپید تھا۔ لیکن جس نے اسے احساس شکست بخشنا تھا۔ یہ غذا کا نیا ذوق

تھا۔ (ص ۳۱)۔

تخیلی طور پر بادوں کے نقوش کو تازہ کرنے کے مائل ایک متوازی عمل ایک طرح کے داہے یا PHANTASY کو سامنے لاتا ہے۔ اس ناول میں یہ اس نکتے پر نظر آتا ہے، جہاں بوڑھا پھیر اپنا خواب بیان کرتا ہے اور یہ اس کے عقب میں نمودار ہوتا ہے، جہاں زبانی طور پر ابھی بھی جلیانوالہ باغ میں بے گناہ انسانوں کے نیست و نابود کیے جانے کا حال بیان کیا گیا تھا۔ فینٹسی بھی خواب ہی کی ایک شکل ہے۔ خواب کے خواص میں سب سے اہم عنصر یہ ہے کہ یہ اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب حواس ظاہری وقتی طور پر منقطع ہو جاتے ہیں اور فینٹسی میں جو کچھ رو بہ رو ہوتا ہے، اس پر ملت و مصلوں یا قانونِ سمیت کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ ایک طرف حواس ظاہری کا قطل اور دوسری جانب زمان و مکاں میں وارد ہونے یا وقوع پذیر ہونے والے واقعات کی منطق کی نفی یا اس سے صرف نظر کرنا۔ اکثر اسی

بھی ہوتا ہے کہ فینٹسی کی کائنات میں حقائق اور آدشتوں کے ابنِ تصادم کی بھی ایک جھلک نظر پڑتی ہے۔ یعنی اس میں ڈھکے چھپے جذبات اور اداؤں کی بھی شہیر یا کم از کم عکاسی نظر آتی ہے، جیسا شعوری کائنات کا خزانہ ہوتے ہیں اور میں اس وسیلے سے حقائق کی کائنات پر ایک طرح کی تنقید یا اس کا احتساب بھی لیتا ہے۔ ناول میں اس مقام پر خوبصورت پھلیوں کی دریافت پر بوڑھا پھیر جس طرح خوشی کا اظہار کرتا ہے، اسے اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے:

’یہاں پر ہم نے ہزاروں کی تعداد میں پھلیاں دیکھیں۔ رنگ برنگ کی، چوٹی بڑی، قسم قسم کی پھلیاں پانی میں کھیل رہی تھیں۔ اور دھوپ چن چن کر ان کے سموں پر پڑ رہی تھی۔ میرے باپ نے جال پھینکا، پھلیوں میں فرائی ہوئی گئی۔۔۔ میرے باپ نے جال میں ہاتھ ڈال کر کھیلنا ہوئے دھیر میں سے ایک پھلی نکالی، اور اسے ہاتھ میں پکڑے کچھ دیر تک دیکھتا رہا۔ وہ بڑی خوبصورت پھلی تھی۔ اس کا رنگ گہرا نیلا اور اس پر بڑے بڑے سنہری رنگ کے چائے تھے۔ وہ گردن کے پر پھیلا پھلا کر سانس لے رہی تھی۔ اور کھلی ہوئی آنکھوں سے جانے کدھر دیکھ رہی تھی۔۔۔۔۔ پھر میرے باپ نے ایک اور پھلی اٹھائی، جس کی جلد سفید پریشم کی طرح تھی اور جس پر دنیا کے ہر رنگ کے نقطے اور لکیریں پڑی ہوئی تھیں۔ اس کا سر اور آنکھیں اور ہونٹ بھی سفید تھے۔ (ص ۳۶-۳۵)۔

یہاں رنگ برنگ خوبصورت پھلیاں دراصل زندگی کا استعارہ ہیں اور ان کا جال میں پھنسا اور بالآخر اس رنگینی و رعنائی سے محروم ہو جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ موت زندگی کے تعاقب میں رہتی ہے۔ اس ضمن میں ہمیں شکسپیر کے مشہور تاریخی ڈرامے KING RICHARD III میں ایک کردار CLARENCE کی بھی ہوئی یہ سطور ہے اختیار یاد آتی ہیں، جو ایک طرح کے PHANTASMAGORIC VISION کے دوران وارد ہوئی ہیں:

ME THOUGHTS I SAW A THOUSAND FEARFUL WRECKS;  
TEN THOUSAND MEN THAT FISHES GNAW'D UPON;  
WEDGES OF GOLD, GREAT ANCHORS, HEAPS OF PEARL,  
INESTIMABLE STONES, UNVALU'D JEWELS.



ALL SCATTER'D IN THE BOTTOM OF THE SEA,

SOME LAY IN DEAD MEN'S SKULLS, AND IN THE HOLES

WHERE EYES DID ONCE INHABIT, THERE WERE CREPT—

AS 'T WERE IN SCORN OF EYES—REFLECTING GEMS,

THAT WOOD THE SLIMY BOTTOM OF THE DEEP,

AND MOCK'D THE DEAD BONES THAT LAY SCATTER'D BY.

ACT I. SCENE IV

یہاں دکھ، تخریب اور موت کی یہ قلبِ اہمیت اور اس کا احساس CLARENCE کے بیشِ آگاہانہ یعنی PRONATORY نواب کی شکل میں نظر آتا ہے۔ یہ حدودِ جے استہباب انگیز اور دلاؤ پر نثر شاعری کا وہ نمونہ ہے جس کی جھلکیاں ہمیں شیکسپیر کے دہراؤ کے ذراؤں خاص طور پر THE TEMPEST میں ملتی ہیں۔ یہ ایک نوع کا PHANTASMAGORIC VISION ہے۔ یہاں ہمیں موت سے وابستہ یعنی CHARUEL فضا کا عقدِ سمندر کے متوال (بیش قیمت خریدنیوں) کے ساتھ ملتے۔ مردہ لاشیں پھیلنے کی خوراک بن رہی ہیں اور آنکھوں کے خانوں میں ان کی جگہ اور ان کے استحقاق کے طور پر جگہ دار میرے، جنہیں سمندر کی تہوں میں ہونا چاہیے تھا، ان مردہ ہڈیوں کا مٹھکا اڑا رہے ہیں جو ادھر ادھر بکھری ہوئی ہیں۔ یہ انسانی صورت حال پر ایک بھرپور طنز ہے۔ دونوں تراشوں میں موت کی لائی ہوئی تخریب کا مری اور انسان کی بے بسی اور بچاؤ کی بھی نمایاں ہے اور یہ حقیقت بھی کہ حسنِ دریاؤں کسی طرح بھی وجہِ ناز اور موجبِ افتخار نہیں کہ موت برابر زندگی کی نگاہات میں لگی رہتی ہے۔ یہ تضادات بیک وقت وجود رکھتے ہیں۔ اور ان کی پہلو پہ پہلو موجودگی ہمارے اندر تخریب کے جذبے کو بھی بیدار کرتی ہے اور ہمیں یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ مثبت اور منفی قوتیں ایک دوسرے کے علی الرغم ہمارے چاروں طرف موجود ہیں۔ عبداللہ حسین نے جس صحبت کے ساتھ یہ سین پیش کیا ہے اس کی مثال اردو دشمن میں تلاش کرنا ضلِ جست ہے۔ یہ ان کی فن کا رادہ ہنرمندی پر دل ہے۔

نادول ہیں مرد اور عورت کے درمیان جنسی اور آئینہ دلِ محبت کے کم از کم دو بشرین ملتے ہیں نیم شیلہ اور عذرا کے درمیان اور نجی اور خال کے درمیان۔ ان دونوں میں بعض عناصر مشترک ہیں اور انہیں ایک دوسرے کا VARIATION کہہ لیجئے۔ یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اول اولیٰ

نیم خالص جذباتی اور جنسی سطح پر شیلہ سے اپنا تعلق اور ربط قائم کرتا ہے۔ یہ ان دونوں کی بات ہے۔ جب وہ دہشت گردوں میں شامل ہو گیا تھا۔ اگرچہ اس سے پہلے وہ عذرا سے متعارف اور مسخوڑ بھی ہو چکا تھا۔ لیکن کشش اور گریز کا عمل اس کی زندگی میں برابر قائم رہا۔ عبداللہ حسین کے ہاں NARRATIVE یا بیانہ کے فن کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ تجربات کے ابلاغ و ترسیل میں لمبائی محاکات سے بیش از بیش کام لیتے ہیں اور انہیں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ تخریب اپنی بیکت اور نادر شکل میں سامنے آجاتا ہے۔ یہاں مرد اور عورت کے درمیان رابطے کے دوران تلفظ پر اتنا زور دینا مقصود نہیں، جتنا کہ تجربے کی واقعیت کو ٹھوس انداز سے نمایاں کرنا نیم اور شیلہ کے درمیان جو ربط اور جوگ قائم ہو جاتا ہے۔ وہ جنسی اور جسی سطح پر زیادہ نمایاں ہے اس میں ذہن اور روح کی کارفرمائی بالکل نہیں ہے۔ یہ تین تراشے دیکھیے جو قابلِ توجہ ہیں:

"دیر تک وہ دونوں برابر بریلے رہے۔ ان کی سانسوں کی ہلکی پھسکار کمرے میں بلند

ہو رہی تھی۔ انھوں نے ایک دوسرے کے جوان صحت مند جسموں کی حرارت ہونٹوں سے

لے کر پاؤں کی انگلیوں تک پہنچتی اور سارے کمرے میں پھیلی ہوئی محسوس کی" (ص ۲۱۹)۔

"نیم نے دانت پیس کر اس کا منہ بند کیا۔ شیلہ نے اس کا ہاتھ ہٹا دیا اور ہونٹ دبا کر سسکی۔ اس نے نیم کی جھاتی پر رمزِ رگڑا، اسے جوا اور دیر تک سسکتی رہی جتنی کہ اس کی جھاتی جگہ جگہ سے بھگ گئی۔"

"قاموشی سے اس کے برابر لٹ کر اس نے اسے اپنے ساتھ چٹایا اور اس کی پشت پر ہاتھ پھیرتے ہوئے احسان مندی کے جذبے سے اس کے سر اور ماتھے کو چوما۔

وہ بلی کے بچے کی طرح اس کے پیٹ سے لگ کر سسکے لگی۔ اس کی گرم ٹانگوں

سانس نیم کی تنگی جھاتی پر گزری اور اس کی جلد میں ایک درد آنو دیکھا ہٹ بیلد

کرتی ہوئی ہڈیوں میں اتر گئی۔ نیم نے انتہائی تکلیف وہ احساس کے ساتھ ایک

بازو کے پورے دوسرے سے بھنچا" (ص ۲۱۹)۔



محبت کے اس پیرن میں نیم اور عذرا کے باہمی جذب و کشش کی ایک جھلک میں اس طرح دکھائی گئی ہے:

وہ اس قدر دلکش، اس قدر مضبوط، اس قدر نازک تھا۔ دوسری طرف دیکھتے ہوئے اس نے اس کی نظریں اپنے گال میں اتاری ہوئی محسوس کی تھیں اور اس نے ادھر دیکھنے سے احتراز کیا تھا۔ مگر کچھ دیر میں جب تیز کاٹنی ہوئی نظروں کے نیچے اس کے گال کی جلد پکپکانے لگی اور اس جگہ پر خون ابلنے لگا تھا۔ تو اچانک بہت زیادہ گھبرا کر اس نے ادھر دیکھا تھا اور دیکھتی رہ گئی تھی۔ اس کی آنکھوں میں گاسے کے پتے کی سی نرمی اور نزاکت تھی۔ وہ دوبارہ اسے اپنی طرف جھکتے ہوئے دیکھ کر وہاں سے چلی آئی تھی: (ص ۲۳۰)۔

لیکن ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس شدت اختیار کر گیا۔ اور وہ ایک بار پھر رتوں کے ٹھکانے اور انسانی آوازوں کے ملے جٹے شور کے نیچے خاموش ہو کر ادھر ادھر دیکھنے لگے۔ برآمدے کے بیرونی شور اور اندرونی سنائے کو انہوں نے ایک ساتھ محسوس کیا۔ بے چین لمحے ایک ایک کر کے ان کے سروں پر ٹپکتے رہے: ٹپ، ٹپ، ٹپ، جی کہ انھوں نے محسوس کیا کہ ان کی طافات اور گفتگو انتہائی معصکہ خیز اور بے مصرف ہے: (ص ۲۶۰)۔

محبت کی زندگی میں زیر و بم اور اتار چڑھاؤ تو آتے ہی رہتے ہیں لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ عذرا ان عورتوں میں سے ہے جو ایک مرتبہ کسی مرد پر غرضیہ ہو جائیں، تو پھر اس سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہیں اور اس پر اپنا سب کچھ بھاد کرنے کے بعد بھی کسی بدلے کی طلب گار اور خواہاں نہیں ہوتیں۔ محبت کے لین دین میں پلڑا اسی کا بھاری رہتا ہے، اور وہ کسی قیمت پر اپنے حق سے دست بردار نہیں ہونا چاہتی۔ اور محبت کی اس پیشکش یا GESTURE میں جسم اور روح دونوں ہی کا حصہ ہوتا ہے۔ چنانچہ عذرا اپنے اس ارادے میں اٹل ہے کہ وہ اپنے آپ کو نفیم کے علاوہ کسی اور کے حوالے نہیں کرے گی۔ یہ محبت غیر شرط ہے اور اس کے پائے استقامت

میں کوئی جنبش نہیں پیدا ہو سکتی۔ اب عذرا کے اس آپنی عزم اور جذبہ سپردگی اور سرافگندگی کا جو رد عمل اس کے گھر والوں پر ہوتا ہے اسے انتہائی ہنرمندی کے ساتھ TANGENTIAL انداز سے اس طرح رقم کیا گیا ہے:

روشن محل پر موت کا سکوت طاری تھا اور موسم خزاں کی وہ شام ادنیٰ چیتوں والی اس ہیپ مارت پر آہستہ آہستہ جھکی آ رہی تھی۔ رآمدوں میں اور بند دروازوں اور کھڑکیوں کے شیشوں پر روشنیاں جل رہی تھیں۔ لیکن کوئی متنفس دکھائی نہ دے رہا تھا۔ گھر کے تمام نوکر اپنے اپنے کمروں میں بیٹھے تھے، اور رآمدوں میں قدم دھرتے ہوئے ڈر رہے تھے۔ سڑک پر سے گزرنے والوں کو پہلی نظر میں سنان برآمدے اور روشوں پر اکٹھے کئے گئے خشک چروا کے ڈھیر دیکھ کر اس جگہ کی ہر گیر دیوانی کا احساس ہوتا تھا۔ اوپر کی منزل میں سرخ شیشوں والے بڑے درخت پر پوکیشن کے پتے سایہ کئے ہوئے تھے۔ ان کے پچھے عذرا کے کمرے میں خالد بنگ کے کونے پر بیٹھی تھی۔ بنگ پر عذرا گھنٹوں اور کہنیوں کے بل اندھی لینی تھی۔ کمرے کی فضا پر دھماکے سے بیٹھنے والی خاموشی طاری تھی: (ص ۲۶۱)۔

اب تک کنایت جو کچھ کہا گیا تھا۔ اس کا اتمام آخری جملے میں ہوتا ہے اور پھر فضا سازی اور CONCEALING ایجنٹ کی مداخلت سے اس پورے مضمون پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے: 'آہ' خالہ نے ہاتھ اٹھا کر ہوا میں پھیلائے اور پھر گود میں رکھ لیے۔ آج تک ایسا نہیں ہوا: (ص ۲۶۱) بالواسطہ اور OBLIQUE انداز بیان کی ایک اور مثال جس میں خالہ کو اپنے معر ہونے کا ایک بیک اسما ہوتا ہے۔ اس طرح سامنے لائی گئی ہے: 'خالہ نے دہشت سے دیکھا کہ وہ دوسری عورت ان کے زیادہ جوان زیادہ مضبوط اور زیادہ سرد تھی۔ اس کی کچلی ہوئی سرد نظروں کے سامنے خالہ لوٹنے پر مجبور ہو گئیں۔ ایک نامعلوم ندامت کے مارے انہوں نے جھک کر بلی کو اٹھایا اور تیز قدم اٹھاتی ہوئی کمرے سے نکل آئیں۔ جب وہ باہر آ رہی تھیں تو انہوں نے محسوس کیا کہ وہ عذرا سے بعید تر ہوتی چلی جا رہی تھیں۔ بالآخر وہ ان سے الگ ایک بالکل دوسری عورت تھی: (ص ۲۶۲)۔ اس شدید جذباتی تعلق کے باوجود جو نفیم اور عذرا کے درمیان قائم ہو چکا تھا۔ آخر میں اس کا سحر



بھی ٹوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہاں پر اشارہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اس ازالہ سحر میں ایک عنصر اس کشش اور رغبت کا بھی ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ نغمہ بھی کی طرف محسوس کرتا ہے۔ گو وہ اس جذباتی تلخ طم سے اپنے آپ کو باہر نکالنے کی تگ و دو میں بھی لنگر ہوتا ہے :

"عذرا کا سانس دھونکئی کی طرح چل رہا تھا۔ برسوں تک اکٹھا بنے کے بعد وہ دفعتاً ایک دوسرے کے مقابل آن کھڑے ہوئے تھے۔ ہنوز اجنبی اور مستغیر انتہائی ذلت کے احساس سے اس نے چیخنا چاہا لیکن وہ صرف اتنا کہہ سکی، تم بھرا اس نے دونا چاہا لیکن مددے کی شدت سے رو بھی نہ سکی۔۔۔۔۔ درپچھے کے شیشے پر انگلیاں پھیلائے وہ بے خیالی سے کھڑا رہا کئی مرتبہ اس نے رات کے دافنے کو یاد کرنے کی کوشش کی، لیکن محض اپنی انگلیوں کو اور چین کر آتی ہوئی دھوپ کو اور شیشے پر پڑتے ہوئے یوکلپٹس کے پتوں کے سایے اور درپچھے کے پتھر کو دیکھتا رہا اور محسوس کرتا رہا۔ اس کے ذہن میں ایک بے معنی غلا اور قفل تھا۔ وہ آسانی سے اپنے آپ کو سمجھائے کھڑا گو لگی، بے تاثیر نظروں سے اس نئی صبح کو دیکھتا رہا، جو سرور و زکی طرح دنیا پر طلوع ہوئی تھی" (۲۶۷)

عذرا کے سلسلے میں ازالہ سحر یعنی 'DISILLUSIONMENT' کا جو سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ اسے آخر آخر میں بالواسطہ طور پر اس طرح سامنے لایا گیا ہے :

"رات کی کمزور روشنی میں اس نے اپنے سینے پر پڑے ہوئے عذرا کے ہاتھ کو دیکھا۔ جس کی انگلیاں نیند میں آپ سے آپ ہل رہی تھیں۔ کیسی سکون کی نیند ہے تہداری اس نے دل میں کہا اور اس کے اندر جلد کا تیز احساس پیدا ہوا، لیکن اس کے دل میں اب اتنا زور نہیں رہا تھا کہ اس طاقتور جذبے کو سہا سکتا۔ اندھیرے میں ہے جس حرکت تکلیف پہنچے ہوئے اب ایک عجیب سرور تہداری اس کے دل میں پیدا ہوئی۔۔۔ دفعتاً اس نے اس عورت سے جو راج مددی سے اس کی پوری تھی۔ شدید بیماری اور لافعلی محسوس کی۔ اس کے بازو کو جھٹکے سے ہٹا کر دھاتھا، اور کھڑکی میں جا کھڑا ہوا۔ چاند اور آگیا قندلور رات میں جان پڑ رہی تھی۔ آگ کی روشنی اب سارے آسان پر پھیل چکی تھی اور دور کی موسیقی کی طرح آواز

کبھی دم کبھی تیز آ رہی تھیں" (ص ۲۶۷-۲۶۸)۔

محبت کا دوسرا بیڑن جس نجی (جو عذرا ہی کا ایک دوسرا ادب ہے) اور خالد کے مابین پر زور کشش میں نظر آتا ہے۔ نجی میں جو بے لوث محبت اور سرافندگی کا جو جذبہ ہے، وہ عذرا کی ایک نئی تفکیک کی صورت میں نظر آتا ہے۔ وہ خالد کے لیے جس خود سپردگی کا احساس کرتی ہے اور محبت کے بے پناہ اور لازوال جذبے کا جس خلوص اور دردمندی کے ساتھ اظہار کرتی ہے اس کا کچھ اندازہ اس گفتگو سے لگایا جاسکتا ہے، جو اس طرح موعظ اظہار میں لائی گئی ہے :

"تم ہر کسی سے محبت کرنے کے اہل نہیں ہیں۔ محبت جو سادگی اور سچائی کا جذبہ ہے، جب آتا ہے تو ہمیں ذہن کی دنیا سے اوپر لے جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ ہے، جو ہم کسی ذہنی یا جسمانی قوت کی مدد سے حاصل نہیں کر سکتے۔ جو روح کی تمام تر قوتیں لے کر آتا ہے جس میں سے مذہبی دنیا گذرتے ہیں۔ یہ ہمارے تخلص ترین جذبوں میں سے ہے۔۔۔ ایک نہ ایک انسان ضرور آتا ہے۔ ہمیشہ ہر جگہ، جو ہمیں محبت کی سچائی کا یقین دلاتا ہے جس کو دیکھنے سے ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ وہی ہے جس کو پہچان کر ہم دل میں کہتے ہیں، مجھے پتہ تھا تم آؤ گے، مجھے تمہارا انتظار تھا۔ دیکھو، یہ میں ہوں، مجھے جانتے ہو؟ اور میں دیکھ کر اس کی آنکھوں میں پرانی شگنائی کی چمک پیدا ہوتی ہے۔ وہ ہنستا ہے اور اس کی ہنسی میں زندگی کی مصیبت کا یقین دلاتی ہے۔ وہ کبھی نہیں کہتا کہ وہ محبت کرتا ہے، لیکن اپنی آنکھوں میں محبت کے دیوٹ لیے ہوتا ہے۔ ہمارے آگے ہمارے پیچھے ہمیشہ ہمیشہ! وہ ہمارے لیے دنیا کا سب سے مہربان اور نرم دل انسان ہوتا ہے۔ اس کے جسم سے ہمیں محبت کی بو آتی ہے! محبت جو ہمیں زندگی کی نیکی اور اچھائی کا یقین دلاتی ہے۔ جو اس وقت جب ہم طوفانوں میں گھرے ہوتے ہیں، ہمیں بتاتی ہے کہ دنیا میں کوئی دوسرا محض ہمارے لیے زندہ ہے، جو ہمارے زندہ رہنے کی ایک بڑی وجہ ہے کہ انکم زندگی میں ایک دفعہ محبت ہمیں دکھ نہیں دیتی۔ کم از کم ایک دفعہ وہ ہمیں زندہ رہنے کا جذبہ مٹا کرتی ہے" (ص ۲۶۷-۲۶۸)۔

وقت کا مسئلہ ناول میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ وقت جو عموماً تین اکائیوں یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے آفات میں منقسم ہے، اور اصل ایک مسلسل دھوکہ ہے اس لیے کہ ماضی پر انسان کا بس نہیں



چنانکہ وہ ہاتھ سے نکل چکا ہے، مستقبل غیر یقینی کے دھندلکے میں لپٹا ہوا اور اسی لیے غیر متعین ہے اور اس طرح حال یا تو ہر لمحہ ماضی کے اندر ضم ہو رہا ہے، یا مستقبل کی طرف پابجولاں ہے اور اس لیے کم سے کم صلاحیت یا حقیقت کا حامل ہے۔ لیکن دلچسپ امر ہے کہ نفس یا انا ہر صورت ان تینوں اکائیوں سے منسلک اور ان کی پابند ہے لیکن چونکہ دوران کا وجود اصلی یا حقیقی نہیں، اسی طرح ذات کا مرکز و محور بھی بدلتا رہتا ہے۔ وقت گویا ایک آئینہ ہے، اور اس کے توسط سے ہمیں نفس کے مختلف مظاہر کا انعکاس اپنے تجربے کی حدود میں شامل ہوتا نظر آتا ہے۔ اب ایسے نفس کا جو ہر لمحہ متغیر اور متبدل ہوتا رہتا ہے، مرکزی نقطہ تلاش کرنا ایک دشوار عمل ہے۔ لیکن اس مبرم تبدیلی کے باوجود ایک جذبہ ایسا ضرور ہے، جس کی پرچھائیاں ہم نادل کے عمل میں برابر دیکھتے ہیں، ایسی محبت کی کشش، جو وقت کے تسلسل سے اوپر اٹھ سکتی ہے۔ نعیم اور عنذرا ایک عارضی رشتہ کے بعد ایک دوسرے سے ملے ہیں۔ تجدید محبت کا یہ منظر اس طرح بیان کیا گیا ہے :

"نعیم نے اسے ہاتھ پر چوا اور آنکھوں اور گالوں پرادر ہونٹوں پر اور ایک لفظ کہہ بغیر وہ بے تاب اور گرم جوشی سے اسے ساری جگہوں پر چوتارہا۔ حتیٰ کہ آنسوؤں کا ٹنگین خرو اسے اپنی زبان پر محسوس ہوا۔ مدت روڈ وہ کوشش کو کے بولا اس کی آواز خشک اور کمزور تھی۔ عنذرا بھلائی ہوئی آنکھوں سے اسے دیکھنے لگی۔ سدا ہونے سے ہنسی، نعیم بھی اس کے ساتھ ہنسا۔۔۔ وہ کچھ بھکا نہ بچہ رہا تھا۔ وہ محض اس برسوں کی گم شدہ آواز کو سننے میں کھٹا، جو آہستہ آہستہ قریب آ رہی تھی۔ اسے داپس مل رہی تھی۔ جیسے آدمی رات کے لمحوں کا گیت، جو ابھی قریب آتا ہے اور ابھی دور چلا جاتا ہے۔ اور کہیں نظر نہیں آتا۔ لیکن مسافروں کی محبت بڑھا تلپے اور طوفانی رات میں انہیں زندگی کی محبت اور خوشی کا یقین دلاتا ہے۔" (ص ۵۷)۔

یوں تو پورے ناول ہی یہ لیکن اس کے آخری حصے میں خاص طور پر ایک اہم فلسفہ جس سے ہم بین السطور دوچار ہوتے ہیں، اور جسے کسی حد تک تجزیہ کی شکل میں پیش کیا گیا ہے، وہ حقیقت مطلقہ کی طرف انسان کا رویہ ہے۔ ایک نقطہ نظر تو وہ ہے، جسے ڈاکٹر انصاری، نعیم پر فاضل

کے کھلے کے بعد محبت یا بل کی طرف مائل ہونے کے دوران پیش کرتے ہیں، یعنی یہ کہ ہم ایک عظیم اور مادرانی قوت میں یقین کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتے۔ اور اس عظیم اور ان دیکھی قوت کا ادراک مذہب کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

"مذہب کا سب سے بڑا آلہ عبارت ہے۔ عبارت جو انسان کی شخصیت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک جذبہ بن جاتی ہے۔ جو انسان کو اپنے اندر جھانکنے کی استطاعت بخشتی ہے۔ آنا تک جس کسی نے اپنے آپ کو جانا اور پہچانا ہے۔ اس کی عظمت عبارت ہی نے اس میں پیدا کی ہے۔ یہ وہ راستہ ہے، جس پر چلتا ہوا آدمی ساری دنیا میں گوم گھام کر پھرانے آپ تک آپ پہنچتا ہے، وہ خفیہ اور تنگ راستہ جو انسان کی اپنی ذات پر ان کو ضم ہوتا ہے، اور پھر اندر اتر جاتا ہے، اور جب وہ ڈرتا ہوا، جھمکتا ہوا اپنی ذات جس داخل ہوتا ہے تو راستہ روشن اور کشادہ ہو جاتا ہے۔ اور اس مقدس روشنی تک پہنچنے کا جذبہ، جو راستے کے اختتام پر نظر آتی ہے، اسے پالنے کی دیوانی خواہش انسان کو آگے چلاتی جاتی ہے اور اسے ایک مقصد عطا کرتی ہے، اور جب وہ مقصد شخصیت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے، تو انسان اپنی ذات میں گم ہو جاتا ہے۔ پہلے شعور کے پردے اٹھتے ہیں، پھر آہستہ آہستہ لاشعور کے دروازے ہوتے ہیں، اور جب وہ آفاقی سطح پر پہنچ جاتا ہے تو مادر اس دیکھنے اور اسے جاننے لگتا ہے۔۔۔ فلسفیوں کو آج تک معلوم نہیں ہو سکا کہ اس کی اصل اہمیت کیا ہے۔ اور اس کا کوئی اپنا الگ وجود بھی ہے یا محض ہمارے دماغ کی اختراع ہے۔ دنیا کے تمام فلسفیوں میں سے اگر خدا کے تصور کو نکال لیا جائے، یا اس قوت کو جو کہ کائنات اور انسانی زندگی میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے تو یہ سب کے سب ایک دھڑکی کی نمئی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور سوچنے والے کو باطل کر دیتے ہیں۔" (تقریباً ص ۳۹)۔

لیکن نعیم اس منطق کو قبول نہیں کرتا، اور اسے اس طرح مسترد کیا گیا ہے :

"کیا ایسا ہے کہ خدا واقعی ہے، اور مجھ سے ناراض ہے کہ اب تک میں نا بکھ رہا۔ میں تو نا بکھ ہی پیدا ہوا تھا، میری تو بکھ میں آتا ہے کہ مذہب کے راستے پر چل کر ہم پہلے نظریہ بنا لیتے ہیں، پھر عقیدہ آپ سے آپ آجاتا ہے۔ کچھ پر آئے جا ہے جھوٹ پر ہیں







ان کے دماغ کا علم ہوا جب کہ موت ان کے سامنے کھڑی تھی۔ ان کے درمیان چل پھر رہی تھی۔ زندگی کے اس عظیم جری لمحے میں انھوں نے اسے مکمل طور پر قبول کر لیا تھا۔ نظر انداز کر دیا تھا۔ یہ تمام بنی نوع انسان کی دانائی اور اس کا وقار تھا۔ یہ اس قدر سادہ اور آسان

تھا: (۴۴) ۱۰۰ ۹۹ ۹۸ ۹۷ ۹۶ ۹۵ ۹۴ ۹۳ ۹۲ ۹۱ ۹۰ ۸۹ ۸۸ ۸۷ ۸۶ ۸۵ ۸۴ ۸۳ ۸۲ ۸۱ ۸۰ ۷۹ ۷۸ ۷۷ ۷۶ ۷۵ ۷۴ ۷۳ ۷۲ ۷۱ ۷۰ ۶۹ ۶۸ ۶۷ ۶۶ ۶۵ ۶۴ ۶۳ ۶۲ ۶۱ ۶۰ ۵۹ ۵۸ ۵۷ ۵۶ ۵۵ ۵۴ ۵۳ ۵۲ ۵۱ ۵۰ ۴۹ ۴۸ ۴۷ ۴۶ ۴۵ ۴۴ ۴۳ ۴۲ ۴۱ ۴۰ ۳۹ ۳۸ ۳۷ ۳۶ ۳۵ ۳۴ ۳۳ ۳۲ ۳۱ ۳۰ ۲۹ ۲۸ ۲۷ ۲۶ ۲۵ ۲۴ ۲۳ ۲۲ ۲۱ ۲۰ ۱۹ ۱۸ ۱۷ ۱۶ ۱۵ ۱۴ ۱۳ ۱۲ ۱۱ ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱ ۰

ان تینوں میں پہلا رویہ ہوا اکثر انصاری نے پیش کیا ہے، مذہب کی قوت شفا پر دال ہے جو انسان کی جسمانی اور روحانی دونوں طرح کی برداشت کے لیے ضروری ہے۔ دماغ نتیجے پر پہنچے ہیں کہ انسان کی صحت مندی اور نفسی سابلے کے لیے یہ ایک ضروری وسیلہ ہے۔ دو آئیں صرف جسمانی امراض کو ایک حد تک دور کرنے میں مدد ہوتی ہیں جسمانی صحت کے پہلو پہ پہلو نفسی اور روحانی معالجہ بھی ضروری ہے: جو صرف مذہب سے وابستگی کی بدولت ہی برسر آسکتا ہے۔ دوسرا نظریہ جو نعیم کے دوست انیس الرحمن کی زبانی پیش کیا گیا ہے، اداراتی مذہب کی شدت کے ساتھ مخالفت کرتا ہے، کہ اسے انسان نے اپنی ضروریات اور مصالح کے پیش نظر وجود اور فرد پر بخشا ہے اور یہ سراسر انسانی ذہن تک پیداوار ہے۔ اس سے حقیقت مطلقہ کے عرفان و ادراک کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ نعیم ان دونوں نظریوں کے برعکس ایسے مذہب کا قائل ہے جس میں ایک تخلیقی قوت مستتر ہے جو انسانی نفس، انبیا و مہمت اور تقویٰ اور خود پسندی کی دین ہے۔ جس کی بنیاد اس حدیث قدسی پر ہے: 'مَنْ لَوْ اَقْبَلَ اَنْ يَمُوتَ لَمْ يَمُوتْ' (مرنے سے پہلے مر جاؤ) یعنی یہ خواہشات نفسانی کے ترک کرنے اور تمام تر ایمان کامل یکسوئی اور تکریر نفس پر مدار رکھتا ہے جس کے سرچشمے اور آخذ باطنی ادراک اور وجدان ہیں: جو شخصیت کو اس حد تک منزہ اور محکم کر دیتا ہے کہ اس آئنے میں حقیقت مطلقہ کی EPIPHANIES ایک نئے تئوری میں جلوہ آرا ہوتی ہیں۔

جس کے لیے علم، دولت اور منصب درکار نہیں، صرف اپنے اندرون میں جھانکنا اور اعتبار خود کرنا ہی کفایت کرتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ تیسرا رویہ اور زاویہ نظر بہن تخلیقیت کے منابع اور مصادر تک لے جاتا ہے کیوں کہ جس طرح کی قلبی باہمیت سوز یقین کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اس کا تمام تر انحصار ایک اندرونی داعیے پر ہے اور اس طرح نعیم کا نظریہ بھی مذہب کے داعیے سے ہم آہنگ اور مطابقت رکھتا ہے۔ جب جذبہ اور عمل ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو ایمان وجود میں آتا ہے اور یہ ایمان ایک تخلیقی محرک یا قوت کی حیثیت

رکھتا ہے۔ یہ محض دخیلیہ اور درد کے مرادف نہیں ہے۔ یہ ایمان نہ صرف دلوں کو بدل دیتا ہے بلکہ نفس و آفاق میں ہم گیر اور ہم جہت تبدیلیاں لانے کا سبب بھی بنتا ہے۔ یہ ہم گیر یعنی *inclusive* تصور جو مذہب کی متنہ ہی قوت پر دال ہے، ذہن کے تراشیدہ تصور مذہب پر بدرجہا قوت رکھتا ہے اور ادارتی مذہب کی اہمیت کو کم سے کم کر دیتا ہے۔ اسے آپ *prophetic* کا نام بھی دے سکتے ہیں جو انگریزی شاعر ولیم بلیک کے ہاں ہر طرح کے وجدانی احساسات اور رویوں یعنی اورپیش بینی کے ہم معنی ہے اور مذہب کی مخالف روایتی اور ادارتی احساس سے کہیں بڑھ کر قابل احترام اور قابل وقعت ہے۔

انفرادی اور انسانی سطح پر نعیم کو بہر حال اپنی شخصیت اور اپنے وجود کا احساس ہے، گو وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ اس کو شیش بیہم کے باوجود جو وہ عذرا سے ہم آہنگ ہونے کے لیے کرتا رہا اور اس میں ایک حد تک عذرا کی خالہ کو بھی دخل ہے، وہ پوری طرح کامیابی سے چمک رہا نہیں ہو سکتا ہے بعض اوقات اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے اور وہ کبھی کبھی یہ بھی محسوس کرتا ہے گویا اس کے چاروں طرف ایک خلا چھایا ہوا ہے: 'دفعاً نعیم کو اپنے اور عذرا کے غیر فطری تعلق کا احساس ہوا اور اسے یہ محسوس ہوا کہ ان دونوں کے آس پاس ایک بے نام ہے وہ خوف رنگ رہا ہے جس نے ان کی زندگیوں کو کمزور اور ناتواں بنا دیا تھا کہ وہ ایک دوسرے سے الگ تھا اور بے حقیقت وجود تھے۔ جو ایک مکمل صحت مند جسم سے ٹوٹ کر جدا ہو چکے تھے اور آہستہ آہستہ مر رہے تھے۔ دنیا کی تمام برائیوں کو ایک ایک کر کے جمع کر رہے تھے (۱۲۴) بعض اوقات وہ اعضاء نفس کے عمل سے بھی گزرتا ہے اور اس میں برابر ہنک نظر آتا ہے۔ ایسا کرتے وقت اس پر اپنی شکست اور ہزیمت اور پشیمانی کا احساس غالب آ جاتا ہے۔ وہ حالات کے جس درجہ سے مسلسل گزرتا رہا ہے۔ اس نے اس کے اندر خود اعتمادی اور بھروسے کو ختم کر دیا ہے اور پایاں کار وہ اس شدید قسم کے احساس تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے جو موجودہ دور کے انسان کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ مگر محض نعیم کی جوی ہی نہیں ہے بلکہ ایک طور پر اس کی ذات کا نکلہ بھی کرتی ہے، کم از کم ناول کے شروع حصے میں یہی مترشح ہوتا ہے۔ وہ باوجود معاشرتی ناہمواریوں کے اپنے آپ کو اس سے ہم آہنگ محسوس کرتی ہے یا یہ کہیے کہ محبت کے جذبے کی پورش اسے



ایک کسے پر مجبور کرتی ہے اور اپنے ماحول کے خلاف ایک شعور کی بغاوت پر اپنے آپ کو آمادہ کرتی ہے۔ اور اس میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوتی ہے اور ایک خاص منزل تک اس کا ساتھ بھی دیتی ہے۔ لیکن مذرا کی شخصیت میں سنگ آہن کی کمی ہے۔ بیشک وہ محبت کی پروردار ہے ماباکشش کا ذکر کرتی ہے اور اپنے اندر ایک اہم تبدیلی بھی پیدا کرتی ہے۔ ایک عارضی علیحدگی کے باوجود جب نسیم پر فالج کا حمل ہو چکا تھا اور وہ اپنی ماں کے پاس گاؤں میں مقیم تھا۔ دونوں کے درمیان بازید کا منظر جس کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے، حد درجے موثر اور محکوم ہے لیکن مذرا کی شخصیت میں اس اندرونیت یعنی INWARDNESS کی کمی ہے جو نسیم کی جذباتی الجھنوں یعنی اس کے اندرونی رجحانات کو سمجھنے سے قاصر رہتی ہے۔ نسیم کا ذہن ہزار طوفانوں سے گزرتا ہے اور وہ اتنے جھٹکے کھاتا ہے کہ بالآخر اس کی شخصیت چکن ہو جاتی ہے ایک طرف اندر کی شکست رہ رہ کر ہے۔ یادوں کی پورٹ اور ان کا اثر دھام دھام اڑنا کا بوجھم کا تکلیف دہ احساس ہے جو اس کے دل کو مستار بنا ہے اور دوسری جانب وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ اس نے ابھی تک اپنی شخصیت کے بنیادی نقطے کو دریافت نہیں کیا ہے۔ ان بوجھوں کے تلے دب کر اس کی شخصیت بکھر جاتی اور معدوم ہو جاتی ہے۔ مذرا بہر طور زندگی سے مغایرت کیے جاتی ہے اور آخر کار ایک طرح کا POISE حاصل کر لیتی ہے۔ نسیم کی شخصیت میں بڑائی ہے۔ اس میں آتش فشاں پہاڑوں کا سا دم خرم اور قوت و صلابت ہے۔ مذرا ایک جوئے نغمہ خواں کی طرح گرد و پیش کی رکاوٹوں اور مزاحمتوں سے نکرتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے نسیم کا انجام المیہ ہے اور مذرا مضبوط سکون کے ساتھ زندگی گزارتی نظر آتی ہے۔

اس ناول میں دو اور کردار جو قابل ذکر ہیں وہ ہیں علی اور غمی۔ ایک مٹی میں وہ دونوں مرکزی کرداروں، نسیم اور مذرا کی شخصیت کی تشکیل نو یا بازگشت ہیں۔ وہ ان کے اثرات کو مستحکم بھی کرتے ہیں اور ان کے بعض تضادات کو بھی سامنے لاتے ہیں، مثلاً نسیم اور مذرا کے درمیان ابتداء میں محبت کا جذبہ جس طرح پروان چڑھتا ہے اس کی ایک جھلک مختلف ماحول میں اور کم تر سطح پر علی اور عائشہ کے درمیان محبت کے کاروبار میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح نسیم اور مذرا کی شخصیتیں جس طرح ایک دوسرے کے مقابل رکھی گئی ہیں اس کا اعادہ بھی ہیں

مسعود اور غمی کے درمیان تقابل یعنی Juxtaposition میں نظر آتا ہے۔ مذرا اور غمی کے درمیان مشابہت کئی جگہ ملتی ہے۔ اسی طرح نسیم اور مسعود کے درمیان بھی ایک بات کسی حد تک مشترک رہے کہ دونوں مذہب تک فلسفے کی مدد سے اور تجربہ کی طور پر نہیں پہنچے ہیں بلکہ اپنے گونا گوں تجربوں اور جذبات کی وساطت سے۔ مسعود کے یہ الفاظ قابل تامل ہیں: مسعود نے بڑے رحم اور محبت سے اسے دیکھا۔ تم بڑے سکون کی نیند سو رہی ہو۔ اس نے سوچا لیکن تم بھی اسی نسل سے تعلق رکھتی ہو اور نسل اپنی ذات میں بٹ چکی ہے۔ تم نے روح میں پناہ ڈھونڈی ہے مگر میں نے بڑے بنیادی جذبوں سے زندگی کا سبق سیکھا ہے۔ محبت، نفرت، خوف، لالچ میں روح میں یقین نہیں رکھتا: (ص ۶۴)۔ اور جس طرح محبت کا داعیہ نسیم اور مذرا کے درمیان مختلف منزلوں اور موانع سے گزرتا ہے، اسی طرح غمی بھی خاصی تلخی اور بے بصیری کے تجربے کے بعد مسعود کی محبت اور رفاقت کو جیتنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

ناول کے فن کے سلسلے میں جو بات قابل ذکر ہے وہ بیانہ یعنی NARRATIVE پر صنف کی کامل دستگاہ ہے جس کے وسیلے سے وہ پوری فضا کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں جیسا کہ بیانہ خاص طور پر اس وقت تشکیل پاتے اور سامنے لائے جاتے ہیں جب کسی مقام پر جذبات کے مدد جزر کا نقشہ کھینچنا مقصود ہوتا ہے اور اس طرح وہ ایک طرح کے تضاد کو بھی نمایاں کرتے ہیں اور ظہیر جذبات کا بھی کام کرتے ہیں۔ جن ٹھوس محاکات سے وہ کام لیتے ہیں ان کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ وہ ہمیشہ دیہات کی زندگی کے پس منظر میں برتے جاتے ہیں اور ان میں ایک حرکی عنصر پایا جاتا ہے یہی انہیں موثر اور جان دار بناتا ہے۔ بیانہ پرفورم کے جذبہ نمونے دیکھیے:

”فضا پہاڑی جھرنے کی طرح کھٹکتی ہوئی شفاف تھی اور آرمی کے سفیدی مائل نپلے آسمان پر پشیم پرندے آزادی سے اڑ رہے تھے۔ دھوپ بڑی آہستگی سے گھٹوں میں داخل ہوئی اور پیلوں کی گھٹیاں بچ اٹھیں۔ انھیں کھیتوں کو لے جاتے ہوئے کسان ہنس ہنس کر باتیں کرنے لگے۔ گھٹیوں کی کھٹک اور کبلاؤں کی آوازیں صبح کی دھوپ کی طرح نرم شفاف اور جاندار تھیں۔“ (ص ۶۱)



سیاہ اور سنہرے جنگل کے اوپر سورج غروب ہو رہا تھا۔ اور سرخ دھوپ نے پانی میں آگ لگا رکھی تھی۔ جیل کی سطح پر تین مرغائیاں تیر رہی تھیں۔ گھاس پر سپاہیوں کی قطار کو نمودار ہونے دیکھ کر وہ پھر بھڑا کر اڑیں۔ ان کے پروں سے پانی کے قطرے چاندی کے دالوں کی طرح سطح پر پرے اور ڈوب گئے۔ سپاہیوں کے سروں پر ایک چکر لگانے کے بعد خوش وضع، غلبے پرندوں نے آتشیں مغربی آسمانوں کی طرف رخ کر لیا: (۲۱۶)۔

وہ ایک ایسی صبح تھی، جب بہار کا زور ٹوٹ چکا ہوتا ہے، اور دھوپ میں تیزی آجاتی ہے۔ جب بچوں کا رنگ شمع منبر سے گہرا سبز ہوجاتا ہے، اور ڈالوں پر موسم بہار کے آخری پھول کھلتے ہیں اور آسمان مثیلا اور گرم ہونا شروع ہوتا ہے۔ جب اس گرمی بند ہوجاتی ہے، اور عورتیں رات کو سونے کے لیے چھت سے باہر نکل آتی ہیں اور مرد دن بھر درختوں کے دانے بناتے اور بیلوں کے کھر صاف کرتے ہیں اور ان کی آنکھوں میں کٹائی سے پہلے کا خوف سایہ کھینچتا ہے، اور مونٹوں پر پاؤں جھپکتی ہے۔ جب دُور در تک سونے کے رنگ کی تیار فصل گرد کے طوفانوں میں لہراتی ہے، اور چلی گئے پروں پر گرگا کی بجلی کھیاں نمودار ہوتی ہیں: (۲۱۷)۔

نئی کھاریوں میں پانی انتہائی خاموشی کے ساتھ اپنے رستے میں آنے والے ہر چورے اور خشک مٹی کے ڈھیلے کو سیاہ کرتا ہوا گہرائیوں میں اترتا تھا۔ جہاں پے ہوئے چھوٹے چھوٹے بچوں کے ہزاروں ننھے ننھے سوراخوں میں رنج بس کر انہیں نرم اور گلابا بنا ہوا نازک نازک بچی کو نہیوں کی تکیوں کر رہا تھا، جو پانی کے اترنے ہی کے ساتھ خاموش اور چوراز میں بڑھتی اور زمین بھاڑ کر نکلتی آ رہی تھیں۔ غذا کے گندے برہاؤ رکھے رکھے سب دیکھ کر اور محسوس کر کے نصیم کی آنکھیں تھنیں کے سرور سے سڑ گئیں اور اس نے سوچا کہ وہ بنیادی طور پر کسان ہے اور کسان کا میا ہے، اور غذا کے اپنے چھتوں والی دنیا میں وہ مجھ درد اڑنے سے داخل ہوا ہے: (۲۱۸)۔

ہندوستانی میڈلن سب سے کم عمر تھا۔ وہ موسم میں روشن پور کی انگور کی بلیں ہری ہوجاتی تھیں، اور چمکی گلاب جگہ جگہ کھینے لگتا تھا اور خوش حال شہد کی مکھیاں اپنے اپنے بیٹھے پر کر کے تازہ شہد کی خوشبو سے بدست، شفاف اور چکدار نفا میں اڑتی ہوتی تھیں اور کھیتوں میں گہریوں اور چنے کی فصل تیار کھڑی ہوتی تھی۔ یہ بہار کے آخری دن تھے۔ جب نفاؤں میں خوشگوار حرارت پیدا ہونے لگتی ہے، آسمان کا رنگ جو جاڑوں میں گہرا نیلا تھا، گدلا دودھیا ہوجاتا ہے۔ اور شاخوں پر پھول مرزا ہمارے گردن بھر گئے رہتے ہیں اور چڑیاں کو سہ دوپہر کو آسمان پر ادھم مچانے کی بجائے سایہ دار درختوں اور کسانوں کی پھتوں میں آرام کرنے کے لیے چلے آتے ہیں، اور بدلتے ہوئے موسم کا مخصوص، بہت اداس کر دینے والا بشید حسن سارے دنوں میں دُور دُور تک پھیلا رہتا ہے: (۲۱۹)۔

رات کی مخصوص دھیمی اور مسلسل بارش سارے ہی وقت بھر ہی تھی۔ در پہچے کے پیچھے پر، پوکلیٹس کے پتوں پر نیچے باغ کے راستوں پر، تپ، تپ، تپ۔ اس کی خاموش آوازوں کی موسیقی سارے میں پھیلی ہوئی تھی۔ ایک ایک کر کے بند ہوتے ہوئے در پتوں پر، بجھتے ہوئے شیشوں پر ایک ایک کر کے سوتے ہوئے مردوں کی کھال کے کافوں پر بج رہی تھی۔۔۔۔۔ بالآخر رات غیر آباد رہی، بند تڑپوں کے باہر پرتا ہوئی بارش خواب آلود اور پراسرار تھی: (۲۲۰)۔

مسا نے بے حد خوبصورت دن تھا۔ زمین اور آسمان جیسے ابھی ابھی دھوکہ پھیلائے گئے تھے۔ فضا میں کوئی غبار کوئی دھند نہ تھی۔ بادل کا ہلکا سا سایہ بھی نہ تھا۔ آسمان گہرا نیلا اور زمین سرسبز تھی اور نفا میں دھوپ کے رنگ تھے۔ سبز، چرسہ نمی کی بجائے آہستہ آہستہ اٹھ رہی تھی۔ درختوں پر کھڑا ہوا بارش کا پانی ہوا کے ساتھ قطرہ قطرہ گر رہا تھا۔ چکدار کھوسا کے دین میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور دُور



کے بیچ بیچ پرندے ایک دوسرے کے تعاقب میں اڑ رہے تھے، پرندے ہر قسم کے تھے اور ایک ساتھ بول رہے تھے اور پتے نہیں چلتا تھا کہ کون کون سی آواز کس کس کی تھی، مگر آوازوں کا وہ سیلاب سینے والوں پر کیسا رنگ ایک بے حد واضح تاثر چھوڑتا تھا: مسرت کا تاثر (۲۰۰ ص)۔

ایک تازہ بل چلے ہوئے کھیت کے کنارے بھاگتا ہوا وہ بکلت رک گیا: سورج نکل رہا تھا۔ اولین کرنوں کے ساتھ کبوتروں کی ایک ڈاکھیت میں آکراتی اور خوراک کی تلاش میں ادھر ادھر بکھر گئی، پھر چڑیوں کی ایک ڈارائی اور کھیت کے دوسرے کنارے پر اترتی۔ صبح سویرے کی آہستہ خرام تازہ ہوا اس کے چہرے سے نکلانی گذر رہی تھی۔ سورج آہستہ آہستہ بلند ہو رہا تھا، چند منٹوں میں مشرقی آسمان نے کئی رنگ بدلے۔ پھر زردی، مائل گلابی رنگ کی کمزور دھوپ درختوں کی چوٹیوں پر پڑی، اور اڑتے ہوئے پرندوں پر پھر اس کا رنگ سفید اور سنہری ہوتا گیا اور وہ درختوں کی شاخوں پر پڑی اور بارکوں کی چھتوں اور خمیوں کی چوٹیوں پر پھرتوں اور میدان ہوتے ہوئے انسانوں کے چہروں پر پھر زمین کے چاک سینے پر اور پیٹ بھرے ہوئے کھیتوں پر اور دیکھتے ہی دیکھتے زمین اور آسمان کا وہ گنبد نما اور اس میں محیط ہونے والا عظیم نشان سنہری روشنی سے بھر گئی۔ حتیٰ کہ بالوں کو اڑانے والی آہستہ خرام ہوا بھی سنہری تھی اور اس میں تازہ سنہری مٹی اور سنہرے سرے بھرے بتوں کی خوشبو تھی۔ وہ کئی لمحوں تک دم بخود کھڑا چادوں طرف پھیلتے ہوئے طلسم کو دیکھتا اور موس کرنا رہا۔ پھر وہ آہستہ آہستہ بڑھا اور کھیت کے درمیان پڑے ہوئے پتھر پر چڑھ کر کھڑا ہو گیا اور سورج میں نظر نہ کر دیکھنے لگا اور دیکھتا رہا۔ اس کی روح میں وہ عجیب و غریب لہر اٹھتی رہی اور گھٹتی رہی، بڑھتی رہی۔ پھر پہلی دفعہ اس نے آنکھیں بند کیں: (۲۰۱ ص)

خزاں کا موسم ابھی آیا نہیں تھا۔ لیکن زمین و آسمان کے رنگ دم بڑھنے شروع ہو گئے

تھے۔ دنوں میں وہ شدید لاداسی اور ٹھیراؤ آگیا تھا، جو پت جھڑکے خلتے پرتا ہے، اور رات کو چاند نکلتا تھا، کالک کی چاندنی سے لطف اندوز ہونے کے لیے آپ سہری کی وجہ سے زیادہ دیر باہر نہیں رک سکتے تھے اور باغ کے راستوں پر ٹہلتے ہوئے جگہ جگہ خشک پتوں کے ڈھیر تھے تھے۔ جنہیں باغبان دن بھر اکٹھا کرتا رہتا تھا۔ شونخ رنگوں کا اور دل کی بے چینی کا زما ختم ہوا۔ اب یہ گہرے رنگ اور گہری خوشی کا موسم تھا۔ ابھی کچھ روز میں جاڑے شروع ہو گئے۔ جب یہ تمام جذبے بھی ختم ہو جائیں گے، اور صرف سردی اور حرارت کا احساس رہ جائیگا: (۲۰۲ ص)۔

اسی طرح ناول میں موسموں محاکات میننی CONCRETE IMAGES کی بعض مثالیں غور طلب ہیں:

"لیکن قدرست رفتار بادل کی طرح اس کے دماغ پر سنڈلا تار ہا: (۲۰۸ ص)۔

"سامنے اندھیرے میں پائوں کے درخت بھاری مسابہ بھوتوں کی طرح کھڑے تھے: (۱۷۰ ص)۔

"اور ان کی آنکھوں میں دودھ دینے والے جالندوں کی سی بے کسی تھی: (۱۶۰ ص)۔

"یہ ایک سوکرا تھے ہوئے کسان کی طرح تازہ اور خوشگوار صبح تھی: (۱۶۱ ص)۔

"اس کی آنکھوں میں گائے کے بچے کی سی نرمی اور نزاکت تھی: (۳۲۰ ص)۔

"نوشیوں کے گلے کی طرح سے بھڑتے، ریلے، پھیلتے اور گرداڑاتے ہوئے ان

لوگوں کی آنکھوں میں کوئی تہیہ، کوئی بغاوت تھی، صرف لاطینی اور امیٹھی، جو بھوکے ریشیوں

کی آنکھوں میں دور سے چاہے کاکھیت دیکھ کر پیدا ہوتی ہے: (۲۲۳ ص)۔

"اس کے چہرے پر درندوں کی سی بے روح تندی کا اثر نمایاں طور پر بڑھتا جا رہا تھا: (۲۵۱ ص)۔

"سفیدی، مائل آسمان کے ٹیلے کے مقابل ٹیلے کی چوٹی پر اس (اسیر خاں) کا سیاہ لمبی شبیہ ایک

برق زدہ درخت کی طرح ساکت دکھائی دے رہی تھی: (۲۸۰ ص)۔

"پھر کھیتوں میں روز بروز زہنی ہوئی نصل تھی۔ جس میں توخیر لڑکی کی رونا کی اور اٹھان ہوتی ہے:

(۲۰۰ ص)۔

"وہ جو پہلے کان سے رک کر پانی میں کچلے ہوئے تاروں اور درختوں کے ٹکس کو دیکھنے لگا، فہرے

کے ساتھ ساتھ اس کے دل میں ایک زبردست رنج تھا، جس نے اس کے دل کو مردہ



پرنس کے کی طرح کر دیا تھا: فاکش اور طاقت: (ص ۲۳۹)۔

"اس کی حالت اس ناولود بچے کی مانند تھی، جو کئی روز تک آہستہ آہستہ بڑھتے ہوئے اچانک کو جذب کر لیا تھا۔ اور جب اس کی آنکھیں کھلتی ہیں، تو بہت خوش ہوتا ہے: (ص ۲۶۱)۔

"مغرب کی سرفی جہاں سورج غروب ہو چکا تھا، ان کے چہروں پر پریشانی تھی، اور وہ طوفان میں گھرے ہوئے دو پرندوں کی مانند پاس پاس بیٹھے تھے: (ص ۲۸۳)۔

ناول کی ایک اندرونی قابل ذکر ہے۔ وہ یہ کہ ناول نگار بعض تجربات کو خالص حسی طریقے سے پیش کرنے پر بہت جلد قدرت رکھتا ہے۔ وہ بعض مواقع اور صورت حال اور ذہنی اور نفسی کیفیات کو ایسے نوزاد منطقی انداز میں پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والے بہت سہولت سے اس طرح ان کیفیات کی توانائی صداقت اور اندرونی ارتعاش کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے اور اس طرح مختلف النوع جذبات کے مدوجز کا اندازہ لگانا آسان ہو جاتا ہے اسی کے توسط سے ہمیں کرداروں کے عمل کے اندرونی محرکات کا بھی پتہ چل جاتا ہے۔ یہ طریق کار ہمیں معاہدہ انگریزی ناول نگار ڈی ایچ لارنس کے ناولوں کی یاد دلاتا ہے جس نے حیات کے توسط سے کیفیات اور احساسات کے ترغیم کو بڑی ہنرمندی کے ساتھ برتا ہے۔ بعض مثالیں دیکھیے:

گہری تیز نفرت رنگ کر اس کے دل میں داخل ہوئی اور اس کے سارے وجود کو گرفت میں لے لیا۔ برف باری کی اس رات میں انسانوں کے پھیلے ہوئے پوشیدہ ہمندر کے دریا اس نے اپنے آپ کو بے حد تنہا محسوس کیا۔ دیر تک وہ ہاں کھڑا وہ محبت، نفرت اور حسد کے جھلے ہوئے جذبات کو سمیٹتا رہا: (ص ۱۳۳)۔

"وہ مہرے ہوئے آدمی کی آواز میں ہماری، ڈٹی ہوئی کراہ کے ساتھ بول رہا تھا، نیم صبح ابھی تک صاف نہیں ہوا تھا، تاریک سناٹے میں اسے بہت قریب سے ہمندر نگہ کے ہماری ہماری سانسوں کی آواز سنائی دے رہی تھی، جیسے بائیں کے ہنگوں میں ہوا چلتی ہے یا جیسے کان کے قریب سے گولیاں گزرتی رہیں: (ص ۱۴۸)۔

مردانہ رست کو اسی طرح سوتا، نیند آتی، مگر وہ سوز سکتا تھا، بخار کی طرح جلتا ہوا ناول اس کی آنکھوں میں بھر جاتا، جو آہستہ آہستہ اس کے سارے جسم کو گرفت میں لے لیتا، وہ جانیوں پر جانیاں لیتا، آنکھیں نیند کے تلے بند ہو جاتیں، جسم ڈھیلا پڑ جاتا، پھر ایک بے جینی اس کے دل سے نکلتی اور سارے جسم پر پھیل جاتی، اور وہ مرنے ہوئے بل کی طرح جھجھکے لگتا، وہ انسانی جذبات کے شدید کرب ناک دور سے گزر رہا تھا۔ چند دنوں میں وہ نمایاں طور پر ڈبلا ہو گیا تھا اور بے خوابی کا خلا، اس کی آنکھوں میں پھیل رہا تھا: (ص ۱۶۳)۔

"وہ خاموش لیتا اس کی جلد سے نکلتی ہوئی ہلکی نشت اور حرارت کو محسوس کرتا رہا، اس نے سوچا کہ وہ حرارت اپنی قوت ضائع کیے بغیر شیلہ کی جلد سے نکل کر اس کی جلد میں داخل ہو رہی ہے: اور اسے زیادہ صحت مند بنا دے، مضبوط اور تیز بن رہی ہے، جیسی صحت مند اور مضبوط اور شہین: (ص ۳۲۰)۔

"اس نے مردانہ کی کمی کو اس وقت محسوس کیا تھا، جب کہ وہ مہلکی تھی۔ وہ اپنی کوٹھری میں آکر لیٹ گیا اور خواہش کی شدت میں اس کے حلق سے نیم مردہ جانور کی طرح ایک خشک، کڑواہٹ کراہ نکلی۔ اس کا جی چاہا کہ وہ اس کے قریب بیٹھے، اسے چومے، اسے محسوس کرے، اس کی جلد کی ہلکی ہلکی گرمی، ہلکی ہلکی خوشبو کو سرنگھے اور جذب کرے۔ اس کے جسم کی ڈھلاؤ پر ہاتھ پھیرے۔ وہ آہستہ آہستہ پتھر کی دیواروں پر ہاتھ پھیرنے لگا، اور جلتی ہوئی خواہش کا دھماکا کچلنا ہو اور اس کے جسم پر پھیل گیا۔ وقفے وقفے پر وہ مرنے ہوئے جانور کی کمی خشک، مختصر آوازوں میں کراہنے لگا: (ص ۲۴۴)۔

"کچرے اتار کر اس نے زمین کا تیل سارے بدن پر ملا اور تھیلیوں کی مدد سے آہستہ آہستہ اسے جلد میں جذب کرنے لگی۔ اس نے روبرو کی طرح دھنچا اور ابھرتی ہوئی اپنی گندمی ہنر مند جلد کو دیکھا اور اس کے بدن میں گہرا سرور اور رنگ پیدا ہوئی۔ سرور جس میں پیاس بھی ہوئی



تھی۔ وہ دروازہ کھول کر باہر نکلی آئی، اور کمر میں پھرنے لگی۔ تعدادم آٹھ کے سامنے رک کر اس نے جلتی ہوئی آنکھوں سے اپنے جسم کو ہر زاویہ سے دیکھا۔ اس کا بدن کنواری دلکری کی طرح کسا ہوا، پیکر ارادہ مضبوط تھا۔ ہر تک وہ مطلق ذہن کے ساتھ ہنر مند کمر میں پھر لگائی رہی؛ اور اس کے رویوں میں سوزش پیدا ہوئی، سوزش اور پیاس اس مرد کے پیلا جس سے وہ محبت کرتی تھی، حسرت اور غم و غی کے اذیت ناک لمحے ایک ایک کر کے اس ہمسے گزرتے رہے۔

آخر بند رہنے پچھ کے پتھر پر گال رکھے رکھے وہ رفتہ رفتہ واپس آگئی۔ اس نے اپنے آپ پر نظر ڈالی اور لالہ کو کونسل خانے میں گھس گئی۔ بڑی دیر تک ہنساتے رہنے کے بعد جب وہ باہر کو بکھش کر رہی تھی تو اس کا جسم مردوں کی طرح سرد ہو چکا تھا اور دل میں ایک بے نام سی بیمار کردینے والی کسلندی باقی رہ گئی تھی۔ (ص ۴۹۳)۔

"ہندو بیچے کے شیشے پر انگلیاں پھیلائے وہ بے خیالی سے کھڑا رہا، کئی مرتبہ اس نے رات کے واقعے کو یاد کرنے کی کوشش کی، لیکن محض اپنی انگلیوں کو اور چہرے کو آتی ہوئی دھوپ کو اور شیشے پر پڑتے ہوئے پکچر کے پتوں کے سایہ اور در پہچے کے پتھر کو دیکھتا اور پس کرنا رہا۔ اس کے ذہن میں ایک بے معنی غلا اور غفلت تھا۔ وہ آسانی سے اپنے آپ کو سنبھالے ہوئے کھڑا گونگی ہے تاثر نظروں سے اس نئی صبح کو دیکھتا رہا، جو ہر روز کی طرح دنیا پر طلوع ہوئی تھی۔ (ص ۴۹۴)۔

"دش ابھی تک ڈگری تھی اور وہ جھٹلا رہی تھی۔ ذہن کی نارسائی اور انتظار کی کوفت پر۔ اس نے دوبارہ بونٹ پھیلا کر سوچا۔ صرف ایک سانس تھا جسے وہ محسوس کر رہی تھی، گرم اور جاری انسانی سانس، باقی سب چیزوں کو، بارش کو اور چہرے کی گیلی، بے جان جلد کو اور غم و غارتگی کے پتوں کو اور اندھیرے میں بانڈوں کی مدھم لکیروں کو اور دور دور مصلاتی ہوئی گیلی اور اکھٹی روشنیوں کو اس نے فرض کر لیا تھا۔ (ص ۴۹۵-۴۹۶)۔

ایک اور مسئلہ جس سے ہم ناول کے عمل کے دوران کئی بار دوچار ہوتے ہیں، دقت اور انسانی نفس یا ان کا مسئلہ ہے۔ دقت کی ماہیت کیا ہے؟ اور اس کا ادراک کس طرح ممکن ہے؟ اور وقت کے کون سے جزو کو ایک حد تک ادراک کی گرفت میں لا پا جا سکتا ہے؟ اور خود انسانی ذات یا ان کا بھی ایک مربوط، غیر منقطع اکائی کی حیثیت سے موجود ہے یا نہیں۔ اس کے بارے میں مندرجہ ذیل تراشے قابل غور ہیں:

"وہ لمحہ جو گزر گیا، زائد، ماضی ہے۔ جو آنے والا ہے مستقبل میں شامل ہے۔ یہ دونوں ہمارے وجود کے حصے ہیں اور مردہ ہیں۔ جب ہم ان کو حال کے گزرتے ہوئے لمحے میں کھینچ کر لانا چاہتے ہیں، تو موت کو زندگی پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ موت کبھی ساری زندگی پر مسلط نہیں کی جاسکتی۔ لیکن ان کی باہمی شرکت سے ایک نیم مرد کی کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو زندگی پر عادی ہو جاتی ہے یہاں سے ابتلائے مرگ کا عمل شروع ہوتا ہے۔ ہم سب ماضی اور مستقبل میں رہ رہے ہیں، حال میں کوئی رہنا نہیں چاہتا۔ ہم ایک غلیظ موت میں مبتلا ہیں، جو ذہن اور روح کی موت ہے۔ (ص ۵۵۱-۵۵۲)۔

"ہم آگے اور پیچھے دیکھتے ہیں، پر سامنے نہیں دیکھتے، لیکن جو زمرہ ہے، جو حقیقی ہے، وہ صرف ہمارے سامنے ہے۔ اور میں، ہمارا ماضی اور مستقبل ایک ہیست براؤسوس ہے، جو وہ ہے ہمارا غیر حقیقی وجود ہے اور فی وجود سے وجود کی طرف آنے میں جو منت درکارا ہوتی ہے، وہ ہمارے لیے ایک عظیم اور لامحالہ حاصل کو کا سبب بنتی ہے۔ ہم کتنا کچھ ہیں، اُسے جیتے ہیں، نہ مٹی اور دھواں، ابتری کی حالت میں ہیں، محض اس لیے کہ ہم زندہ نہیں ہیں، نیم زندہ ہیں، ساری بات یہ ہے۔ (ص ۵۵۳)۔

"ثابت اور سالم موت ایک بے حد قدرتی اور آسان عمل ہے، اور اس طرح آتی ہے جیسے نیند یا محبت یا بھوک، صرف ایک منتقسم لمحہ تکلیف دہ ہے، منتقسم لمحہ، حال کا لمحہ مکمل زندگی اور مکمل موت پر محیط ہے۔ یہ زندہ ہے، اور تم اس کے ساتھ زندہ ہو۔ یہ مرنا ہے اور تم اس کے ساتھ مر جاتے ہو، اگلا لمحہ پیدا ہوتا ہے، اور تم اس کے ساتھ نئے سرے سے پیدا ہوتے ہو، نئی زندگی میں نئی موت کے لیے، ہر لمحے کی پیدائش، پتھر زندگی کے پراسید اور روشن کو مولود ہو۔ اس لیے



کہ تم آگے اندھے نہیں دیکھتے، صرف سامنے دیکھتے ہو۔ نہیں کچھ یاد نہیں ہے؟ (۵۵۲)۔

”آج کو کہیں بھی نہیں ہے۔ ہمارا ضمیر یا مذہب یا احساس نے داری میں ہماری شخصیت ہے۔ ہم جو کچھ بچے میں صنایع کر چکے ہیں ہماری انفرادیت ہے۔ آج فوڈ کہیں نہیں ہے، بعض غلط ہیں، تھپاتے ہو آج جو خوفناک احساس تنہائی ہم سب پر طاری ہے، کس لیے ہے؟“ (۵۵۴)۔

”میں ساہا سال سے اپنی شخصیت کو کچا کرنے کی کوشش میں رہا ہوں کیوں کہ میں اپنی ذات میں بٹ چکا ہوں۔ ایک طرف میری خواہشیں ہیں، دوسری طرف میری زندگی ہے۔ ان کے درمیان۔۔۔ تم اسے نہیں سمجھ سکتیں کیوں کہ تم میری شکل ہو۔“ (۶۱۱)۔

”اداس نسلیں“ میں جو پھیلاؤ اور وسعت ہے، جو تنوع اور کثیرالانصاری ہے، اس کے پیش نظر اگر اسے ایک طرح کا CHRONICLE کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں وقت چند واقعات یا واردات تک محدود اور ان پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ یہ ایک بے حدود وسیع تناظر کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کا تقابل ڈرامائی ناول سے کیا جاسکتا ہے۔ جس میں وقت کی سوائی چند کرداروں یا چند مکانات یا ماحولوں تک محدود رہتی ہے۔ یہاں شدت زیادہ ہوتی ہے اور ارتکاز بھی یہاں صدیوں اور قرون کے گزرنے کا احساس نہیں ہوتا۔ نہ وقت کے OVER FLOW کا۔ اس ناول کا موضوع ہیں دو انگریزی ناولوں کی بے اختیار یاد دلاتا ہے۔ یعنی گالز در دی کا ناول THE FORYSTY SAGA اور ڈی ایچ لارنس کا ناول THE RAINBOW۔ دونوں میں ہم درلان کی مختلف حد بندیوں اور کئی نسلوں کے نمائندوں سے دوچار ہوتے ہیں، ان دونوں میں تاریخ کا تسلسل، انسا اسیم نہیں، جتنا ان نسلوں کے ذہن و قلب کی مختلف کیفیوں کی مصوری ہوتا رہے کے راکب بھی ہیں اور کرب بھی اس مخصوص قسم کے ناول میں ہے امی ایچی CHRONICLE کہا گیا، ایسا لگتا ہے کہ وقت کرداروں، واقعات اور انسانوں کے مجموعے سے گزرتا چلا جا رہا ہے اور ناول کے عمل کی حد بندی نہیں کی جاسکتی، یعنی وہ اسے خاطر میں نہیں لاتا۔ ڈرامائی ناول پر قانونِ سببیت کا اطلاق ہوتا ہے، لیکن CHRONICLE

اس پاس داری سے آزاد اور مستثنیٰ ہے۔ ”اداس نسلیں“ میں ہم کی کئی نسلوں کو اپنے سامنے سے گزرنے دیکھتے ہیں۔ ان سب کے اپنے اپنے مطالبے اور کارگزاریاں ہیں، ہمارے توجہ کو برابر اپنے اندر جذب کرتی ہیں۔ یہاں ہیں جن کا دلائوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ وہ سب اپنے نشانات راہ چھوڑتے چلے جاتے ہیں، لیکن وقت کا دھارا، جو بہر حال رواں دواں ہے، ان پر کوئی قدغن نہیں لگایا جاسکتا۔ اس ناول کے مصنف کی چابکدستی کا ایک پیمانہ یہ بھی ہے کہ ہم جس طرح کے لوگوں سے دوچار ہوتے ہیں، اور ہر قلموں زندگی کی جو جھلکیاں ہیں نظر پڑتی ہیں۔ انہیں کسی ایک وحدت یا اکائی میں نہیں ڈھالنا سکتا، ایک واحد قبا کو ان پر چھت نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں عمل کی رفتار میں ایک طرح کا تسلسل تو ضرور ہے، لیکن ریاضیاتی یا ASTRONOMICAL وقت کی پابندی اس حد تک نہیں ہے، جتنی کہ ڈرامائی ناول میں ہوتی ہے۔ ڈرامائی ناول اور ڈیجیکل میں وہی فرق ہے، جو ایلکی بروئٹس کے ناول WUTHERING HEIGHTS اور ٹالٹا لے کے ناول WAR AND PEACE کے درمیان ہے۔ یہی فرق آگ کا دریا اور اداس نسلیں میں نظر آتا ہے۔ وقت کی کارگزاریوں کے کہیں بھی مقرر نہیں ہے کہ زندگی کا سارا سنگ مر مر اس کی ہما بھی اور توجہ دلاطم ہمیشہ اس کی زد پر رہتا ہے۔ لیکن زندگی اور وقت کا ایک تصور یہ بھی ہے کہ وہ اس کے زنداں سے آگے بھی بڑھ سکتا ہے، اس کے گریبان کو چاک کر سکتا ہے، اور تمام تبدیلیوں اور حوادث کو اپنے دامن میں سمیٹ کر انہیں مہر مہر بننے سے روک سکتا ہے۔ اس ناول کو پڑھتے ہوئے ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم کوئی انگریزی ناول پڑھ رہے ہیں۔ اس کا SWEEP استعارہ انگریز ہے اور آگ کا دریا، اسے بھی فزوں تر ہے۔ اس میں ہیں انسانیت کا وہ مدھم اور اداس نغمہ بھی سنائی دیتا ہے، جسے انگریز شاعر وہ ڈورنٹھ نے STILL, SAD MUSIC OF A GONY OF HUMANITY کہہ کر میز کیا ہے، اور جواں مرگ انگریز شاعر کیٹس نے اس کا نام دیا ہے۔ اس کے لیے عام لوگوں کے دکھ درد کو اپنی نسلوں کی رفتار پر محسوس کرنے کے علاوہ ایک نوع کی حسیت اور بصیرت بھی لادہتی؟ اس ناول میں سماج کے مختلف طبقے بغیر کسی امتیاز کے نظروں کے سامنے آتے ہیں، وہ سب اپنے اپنے رنج و الم، سرسبز اور محرومیاں اور نصیب اور فروگزشتیں بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہیں، یہاں شدید پر شور و معصری تجربات کی تصویر



کشتی بھی کی گئی ہے جس میں حیرت انگیز توانائی اکوٹش نظر آتی ہے اور دوسرے باقی و باقی میں توانا جذبول کی تسطیر و تنظیم اور تہذیب بھی یہاں عقل اور جذبے کی آویزش بھی بہت سی جگہوں پر نمایاں ہے۔ عبداللہ حسین کے لیے یہ زندگی ایک وسیع شاہ راہ ہے جس پر ان گنت لوگ اپنی اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ چل پھر رہے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ زندگی میں آویزش اور کشش ہی نہیں ہے بلکہ ان سارے الجھاؤوں اور فتنہ و فساد کو ایک وسیع مناظر میں رکھ کر دیکھنا بھی ضروری ہے۔ زندگی میں عمومی طبع پر جو تشدد ہے جو تضادات ہیں محبت نرمی اور رواداری کی جو کمی ہے اور جس محنت میں انسان جلی طور پر گرفتار رہتا ہے اس سے نکلنے کے لیے جسمانی جدوجہد بھی ضروری ہے اور ایمان و ایقان بھی اور حقیقت کا وہ سرچش بھی جس کے فیضان سے زندگی اپنا چولہ بدل لیتی ہے۔ نیم کے علاوہ اس ناول میں اور بھی کئی کرداروں کا المیہ بنیادی طور پر شخصیت کی اکائی کے منقسم ہو جانے کا المیہ ہے۔ اس پر فتح پانے کی ایک سبیل تو فلسفیانہ یا مذہبی یا معنوفانہ استغراق کا عمل ہے اور دوسرا ذریعہ افراد یا لازوال اور بے لوث محبت کے ساتھ وسیع انسانیت سے ہم آہنگ ہونے کی نیت اور جذبہ ہے اور اس کی تلاش اور جستجو کی اسیر۔ عبداللہ حسین نے ہمیں مکان میں پھیلے ہوئے وسیع حدود کی سیر کرائی ہے اور آئی اور فانی کائنات کی کارگرداریوں سے بھی اپنا سروکار رکھا ہے۔

عبداللہ حسین کے ہاں کرداروں میں تجریدیت نہیں ہے جیسا کہ آگ کے دریا میں تپتی ہے اس کے برعکس یہاں انسانی خطوط یعنی HUMAN LINEMENTS صاف طور سے نمایاں ہیں۔ اس سے ناول میں دلچسپی برقرار رہتی ہے جو ناول نگار کا خاص سروکار ہونا چاہیے۔ انہوں نے جس طور پر اولیں یعنی PRIMITIVE دور کے رہنے والوں اور دیہات میں رہنے والوں کے باک اور پر شور جذبول اور محکرات عمل کی نقش گری کی ہے وہ بہت AUTHENTIC نظر آتی ہے۔ اسی طرح میدان جنگ میں موت کے روبرو اور اس کے نتائج بالحد کے طور پر جو مناظر سامنے آئے ہیں اور ان سے انسان کی بے بسی اور بیچارگی اور سزیمت کا جو شعور ابھرتا ہے وہ بنیاد پر تاثیر ہے۔ محبت اور جنگ کے دوران انسان کے مغربی جذبات اہل کر سامنے آ جاتے ہیں اور اندرونی اور ڈھکے چھپے جذبات کو جو عموماً معاشرتی تنظیم یا روایت کی پاسداری کے تحت یکسو

سامنے نہیں آتے بلکہ چشم زدن میں انسان کو جان پر کھیل کر آگ میں کود پڑنے کی طرف مائل کرتے ہیں اپنے اظہار کا موقع مل جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ سارے عناصر ناول نگار کے قریبی مشاہدات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن مشاہدات اور تجربات کتنے بھی قریبی اور بلا واسطہ ہوں ان میں ڈوب کر انہیں صنف و طرز پر منتقل کرنا فن کارانہ ہنرمندی اور قوت اظہار پر دست دسی کا مطالبہ کرتا ہے۔ اداس نہیں میں مختلف سطحوں پر اور مختلف معاشرتی گروہوں کے درمیان بے شمار افراد کے تشدد بے راہ روی اور تند و تیز جذبات کو بھی بے نقاب کیا گیا ہے جس کے نتیجے کے طور پر دفا داریاں تقسیم ہوتی رہتی ہیں اور تقسیم باہمی کی فضا کم رہتی رہتی ہے۔ نہ صرف روشن پور میں اور روشن آغا سے متعلق افراد ہی تناؤ اور کشش میں گرفتار نظر آتے ہیں جن کی روشن آغا کی ٹپنی عذرا دوسری بچی بھی اور ان کے بیٹے پر دین کے درمیان بھی وابستگیوں اور یگانگت کے رشتے بنتے جڑتے رہتے ہیں۔ پھر ملک کے سیاسی حالات میں اتار چڑھاؤ کے سبب بعض اوقات افراد کے تعلقات کے تانے بانے میں بھی پیچیدگی پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ دفا داریاں مشکوک ٹھہرنے لگتی ہیں اور ان میں اکثر دراڑیں پڑ جاتی ہیں۔ دونوں مرکزی کردار نسیم اور عذرا دو مختلف معاشروں اور مذہبی اور جذباتی سروکار کے دو متضاد پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کے درمیان عمل اور رد عمل کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے۔ وہ دونوں اپنی جڑوں سے تو نہیں کٹ سکتے کہ بیچڑیں ان کی سائیکی میں پیوست ہیں لیکن ایک طرح کی طلبِ اہمیت کا عمل بھی وقفے وقفے سے جاری رہتا ہے۔ اس سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اپنی بنیاد کو ترک نہ کرنے اور اپنے تعہدات یعنی COMMITMENTS سے کوئی دست بردار نہ ہونے کے باوجود کسی نہ کسی نوع کی منافقت زندگی کے ہر مرحلے پر سامنے آتی رہتی ہے۔ یہ نتیجہ خیز بھی ہوتی ہے اور صحت مندی پر دال بھی ہے۔ انفرادی سطح پر طبعی پن اور اضطراب کا جو مظاہرہ ناول کے کرداروں میں نظر پڑتا ہے وہی جلیا نوالہ باغ کے الٹا ک حادثے اور تقسیم ہند کے عقب میں منافرت اور تشدد کی آگ بجھک اٹنے پر اجتماعی سطح پر بھی نظر آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ایک طرف تہذیبی ردیوں اور محرکات کی روشنی میں ہم اپنے تجربات اور جذبول کی تنظیم و نتیجہ میں بھی لگے رہے ہیں اور دوسری جانب انسان بربریت اور بھیبت کا شکار بھی ہونا رہتا ہے اور اپنی پسائی اور بیچارگی کا شدید احساس بھی اس کے رگہ پے میں اترتا رہتا ہے۔ یہ دونوں طرح کے احساسات اس کے طرز متوازن وجود



کی خجلی کھاتے رہتے ہیں۔

ناول کا ایک اہم پہلو یادوں کی وہ کائنات ہے، جو بعض کرداروں کے لیے ایک وسیع سرمائے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ماضی سے وابستگی اور اس کے لیے وہ کشش جسے 'NOSTALGIA' کا نام دیا گیا ہے شامل ہے حال کا وجود ایک سزا کی مانند ہے، جو لمحہ لمحہ ہماری گرفت سے نکلنا رہتا ہے۔ روزمرہ کی زندگی ایک بے معنی تھپل اور سیر کا کئی فیصلے سے عبارت ہے۔ ذہن میں محفوظ چھوٹے چھوٹے واقعات سے متعلق غیر اہم محروم، تجربات اور وابستگیاں عمل اور رد عمل کے مختلف النوع پیرن انفرادی برتاؤ کے مختلف اوزار اور تلخ و شیریں محسوسات کے شیرازے اور ضابطے 'ان ریجے' وابستہ تباہی کی اور اسی بھی حال کی بے معنی گردش سے پیدا شدہ بے کیفی اور جذبی میں اجلا پن لے آتی ہے، اور ان یادوں کے محافظ کو 'SUSTAIN' کرتی ہے۔ یادوں کی برائینگی ان جانے طریقے پر ہمیں حال کے بوجھ اور گھٹن سے فرار کا راستہ دکھاتی ہے یا مثبت طور پر یہ کہے کہ یہ ہمیں دوبارہ زندہ رہنے کا وسیلہ دلاتی ہے۔ اور ہم اپنی ذات کی دریافت نو کے عمل میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ یہ کہنے کی چند ضرورت نہیں کہ عمل کے موجودہ محرکات غیر شعوری طور پر ان محرکات اور سببانات سے وابستہ ہوتے ہیں، جو ماضی میں ایک زندہ حقیقت یا واقعے کے طور پر موجود تھے۔

یہ بات بھی کافی توجہ طلب ہے کہ نیم اور عذرا کے باہمی تعلقات میں کشش و گریز کے جو جو پہلو ہیں، اور ان سے جو تلخ طعم پیدا ہوتا رہتا ہے، وہ دراصل دونوں کے دربان کشش کا مسئلہ ہے۔ ان دونوں کی انیس ایک دوسرے میں مدغم بھی ہوا چاہتی ہیں، اور کبھی وہ اپنی انفرادیت کے تحفظ اور اسے برقرار رکھنے پر بھی مصروف نظر آتے ہیں۔ یہ پکاراؤ کشش قدم قدم پر نمایاں ہوتی ہے، اور اس پر معاشرتی حالات کا بھی اثر پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ ان دونوں کے سماجی رتبے میں جو فرق شریعہ ہی سے تھا، وہ بسا اوقات تکلیف دہ شکل میں سامنے آتا ہے۔ عذرا کے گھروالوں نے نیم کو شاید کبھی بہ طبیعت خاطر قبول نہیں کیا، لیکن ان دونوں کے اندرونی دائیے برابر اپنا ادعا کرتے رہے، اور اس طرح وہ خارجی مزاحمتوں پر غالب آتے رہے۔ باعلیٰ اور متحرک ہونے کے ساتھ ہی نیم ایک اندرونی زندگی بھی رکھتا ہے، اور وقتاً فوقتاً اپنا ماسک کرتا رہتا ہے، اور اپنی شخصیت کی گہریوں کو ٹوٹ ٹوٹ کر دیکھتا رہتا ہے، بشیلا سے تعلقات کے سلسلے میں اس کے ہاں جو اسباب

ہے، وہ اسے برابر کچھ کے دیتا رہتا ہے۔ عذرا سے اس کی وفاداری غیر مشروط تو ہے، لیکن وہ اس سے اپنے تعلقات کے سلسلے میں ایک طرح کی اکناہٹ اور سبب کی بھی محسوس کرتا ہے۔ عذرا کی استقامت میں اس کے برعکس کبھی لرزش نہیں پیدا ہوئی۔ وہ نیم کے جنگ بھرتہ کے دوران بازو کے نقصان کو بھی خندہ پیشانی اور صبر و سکون کے ساتھ قبول کر لیتی ہے۔ لیکن وہ اس کے سلسلے میں یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہتی کہ وہ ایک منقسم کائی کا مالک ہے۔ اس کی انا کی وحدت میں ایک طرح کی دراڑ پڑ گئی ہے۔ اپنے اندرون میں غوطہ زنی کا میلان اس میں عذرا سے زیادہ ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر وہ کبھی کبھی اپنی زندگی سے غیر مطمئن بھی نظر آتا ہے اور عذرا میں جنسی کشش کے باوجود وہ اس سے ایک ایسی دوری پیدا کرنا چاہتا ہے، جس کے لیے نفرت ایک سخت اور ناروا لفظ ہے، لیکن وہ اپنے اصل اور فطری رنگ کی طرف مراجعت کی کشش بھی کرتا رہتا ہے۔ آخر آخر میں نیم ہند کے عقب میں پیدا شدہ فسادات میں وہ کام آجاتا ہے۔ عذرا اس کے برعکس اپنے مختصر خانہ کے افراد کے ساتھ ہم آہنگی اور مطابقت کا وہ اصول برتتی نظر آتی ہے، جو ہمیشہ اس کی زندگی کا جزو رہے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر وہ اپنے آپ کو خاندان کی اکائی میں ضم کرنے کے باوصف اپنی انا کو محفوظ کرنے کا اہتمام کرتی اور اس میں کامیاب نظر آتی ہے۔

اس ناول میں پنجاب کے دیہاتوں کی تصویریں بڑی ہنرمندی اور دلآویزی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ ایک طرف وہ فطری لینڈ اسکیپ ہے، جو دیہاتوں کے پس پشت اپنی بہار دکھاتا ہے، موشی، کھیت کھلان، کنوئیں اور چشمے، چوپال کی ہاہیں، جسے رشید احمد صدیقی کے بقول دیہات کی پارلیمنٹ کہہ لیجئے، معمولی حیثیت کے سکانات، ان پرانے کمپنوں کی توجہ، فصلوں کے بوئے جانے اور کاٹے جانے کے اوقات، ان کی شریعت سے آخر تک دیکھ بھال، ان کے سلسلے میں مختلف معاہدے اور ان پر عمل درآمد کی نوعیت اور دوسری طرف اس فضا میں رہنے اور بسنے والوں کی زندگی کے معمولات، ان کے ان نیکو اخلاقی مضابطے، رسومات اور مختلف قسم کی تقریبات سرراہے معاشقے اور جنسی روابط، جذبات اور محسوسات کا برملا اور بے خوف اظہار، بلکہ یہ کہنے کہ ان جذبات کی مصوری، جو بغیر کسی مزاحمت کے سامنے آتے رہتے ہیں، اور اپنی



اظہاریت میں برہنہ ہوتے ہیں۔ پھر ان کے ابلاغ کے لیے جو زبان استعمال کی جاتی ہے، وہ بھی ہر طرح کے تکلف، احتیاط، خوف اور پیش بینی سے بے نیاز ہوتی ہے۔ خاص طور پر سگھڑ گھڑائیوں میں نشست و برخاست کے طور پر لیجے اور سکھوں کی عجیب و غریب نفسیات کے نمونے بھی سامنے آتے ہیں۔ اس خیال میں مہندر سنگھ، اس کی بڑی کھدیب کو اور جو گند سنگھ کے کردار خاص طور سے ہیں اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مہندر سنگھ سے نسیم کی پرانی دوستی چلی آ رہی ہے، اس کی تجدید کا ذکر اپنی جگہ پر کیا گیا ہے۔ اس ناول میں بڑے وسیع رقبے پر وہی سب کچھ نظر آتا ہے، جو احمد ندیم قاسمی کے پنجاب سے متعلق افسانوں میں خود آفرودا ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ عبداللہ حسین کے ہاں دیہات کی زندگی اور اس کے بایوں نے زبان پالی ہے اور ان کا کوہ رستعین ہو گیا ہے۔ یہاں ٹھوس اور خارجی حقائق بھی ہیں اور ان پر منحصر اور ان سے وابستہ افراد اور کردار بھی، جن کے ہاں بنیادی انسانی جذبات کے اظہار میں بے باکی بھی ہے اور خودش و تلاطم اور نازائیدگی اور شعلگی بھی۔

یہ انفرمٹی قابل ذکر ہے کہ ان سب نسلوں کے نمائندوں کے دلوں میں جن سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے، تحت الثوری سطح پر مزین دالم کی لکیریں بھی ملتی ہیں جس عزم و جوش کے ساتھ وہ زندگی کے مطالبات پورا کرنے کی طرف بڑھتے ہیں اور جن قدروں کی پاسداری انہیں عزیز ہوتی ہے، اسی لحاظ سے وقت کا بے پایاں اور بے رحم سر جوش ان کی پامالی کا سبب بھی بنتا ہے۔ اس سے جو اداسی پیدا ہوتی ہے، وہ ان کی زندگی کے متن پر چلی حروف میں لکھی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس میں نسیم، عذرا، علی اور اس کی بیوی عائشہ، پرویز اور نجی کم و بیش سب ہی شامل ہیں عذرا کی بے زبان اور سہرورد خالہ جو خاموشی اور بے لوثی کے ساتھ اپنا کردار ادا کرتی ہیں اور روشن آغا بھی جو بالآخر اور بالآخر پاکستان منتقل کیے جانے پر اپنی اس فطری لیکن کسی حد تک غیر منطقی خواہش کے پورے ہونے پر مصر ہیں، اور ان کی زندگی کی آخری سانسیں اس پر ٹکی ہوئی ہیں کہ لاہور میں ان کی کوٹھی کا دی نام برقرار رہے، جو نسیم ہند سے پہلے دلی میں انہوں نے اس کا بڑے چاؤ سے رکھا تھا۔ یہ لوہا اسی آدرشوں کی شکست و بخت سے لازماً پیدا ہوتی ہے اور انسانی زندگی کے بے یقینی بن، اس کے عدم توازن اور عدم استحکام کا بڑی بے دردی کے ساتھ احساس دلاتی ہے۔ اسے آپ ایک منوں میں ازالہ سحر یا

کہہ لیجئے جو انسان کے لیے ہر حال میں مقدر ہے۔ اسے آپ جنسی کج رویوں کا نتیجہ نہیں کہہ سکتے، اور نہ اسے اخلاقی قوانین کو نظر انداز کرنے پر پاداش کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ انسانی صورت حال یعنی HUMAN CONDITION کا ایک لائق ہے اور انسانی زندگی کے بنیادی پیرن کا ایک لازمی جزو۔ انسان کتنی بھی احتیاط کرتے، اور منصوبہ بندی اور پیش بینی سے جس قدر چاہے کام لے، بالآخر وہ ہزیمت خوردہ ہی نظر آتا ہے۔ اسی سے وہ نقطہ نظر بھی ابھرتا ہے، جسے ہم اب تک FATALISM میں یقین کا درجہ دیتے آئے ہیں اور جس میں ہر صورت کسی ایسی منطق کا دخل نہیں جس کا مکمل اور تشنشی بخش طور پر دفاع کیا جاسکے۔ اس کے سلسلے میں پیش بینی ممکن ہی نہیں، انسان جو اپنی خلقت کے اعتبار سے اپنے ازل اور ابدی ہونے کا دعوے کرتا چلا آ رہا ہے، یا پان کار ایک طرح کے تناقض کا شکار ہو جاتا ہے، اور ایک ایسے محفے DILEMMA سے درست و گریبان نظر آتا ہے، جس کی کنہہ تک پہنچا آسان نہیں۔ انسان کی قسمت میں مقدر و محضال و انتشار کی گواہی ناول کا عنوان اور اس کا سارا مواد دیتا نظر آتا ہے۔ یہ کہنا بھی بڑی حد تک صحیح ہو گا کہ عبداللہ حسین نے اپنے بے پناہ ہم گیر اور زرخیز تخیل کی کمز میں روح عصر یعنی ZEITGEIST کو جبرت انگیز طور پر اسیر کر لیا ہے۔ مزید یہ کہ اس ناول میں نہ صرف کرداروں کی خردانی اور ان کا متحرک وجود ہی ملتا ہے، نہ صرف وہ سب بے لاس کی طرح اس کی دھتوں میں چلتے پھرتے اور رواں دواں نظر آتے ہیں، بلکہ فطری مظاہر کا ایک سیلاب جس میں چاند سورج، ستارے، پہاڑ، ٹیلے، چٹے اور آبشار اور زمین و آسمان کے ہر آن بدلتے ہوئے رنگ جو ایک محسوس حقیقت کی حیثیت رکھتے ہیں، یہیں ہاں نظر آتا ہے۔ یہ محض مناظر فطرت کی تصویر کشی نہیں ہے، اور نہ انسانی اعمال اور سرگرمیوں کے یہ صرف ایک پس منظر۔ اس ناول میں رنگوں اور خوشبوؤں کا جو دھوراد ہے کوانی ہے، آوازوں اور نغموں کی جو SYMPHONY ہے، وہ ایک حقیقی وجود رکھتی ہے۔ اور یہ سب ہمارے حواس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسے آپ ایک MASSIVE FORCE کے بطور قیاس کر سکتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر اور زیادہ تقطیع کے ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ انسانی کرداروں کی یہ بنیاد اور بونقلونی اور مظاہر فطرت کا حواس میں سما جانے والا پرنگ و آہنگ ایک جہلکہ خیز انداز میں بربیک وقت اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ زندگی، موت، اور پھر زندگی کے تسلسل سے سروکار کے



علاوہ ناول ان دونوں عناصر میں بھی مغفوف نظر آتا ہے اور ان دونوں کا IMPACT ذہن پر غیر معمولی طور سے ہوتا ہے۔ عبدالرشید حسین حدود رچے کی اختراعی قوت کے مالک ہیں۔ اس ناول میں مجموعی طور سے ایک متحرک اور ناماتی زندگی کا تصور ابھرتا ہے، اور جب ناول ختم ہو جاتا ہے تب بھی ایک گونج وسیع فضاؤں یعنی SPACES میں گونے کی طرف پانچولائ سنائی دیتی ہے جو شاید اب تک معیہ رہی تھی۔

## آنگن

خدیجہ مستور کے مشہور ناول 'آنگن' کو اگر ایک طرح کا خانگی المیہ کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔ اس ناول کا عنوان اس امر کی بڑی حد تک جھٹکی لکھا تا ہے کہ اس کا دائرہ کار محدود اور متعین ہے، لیکن یہ محدودیت اس کی وقعت کو کسی طرح کم نہیں کرتی، یہاں 'ماضی' جسے ایک نوع کا FLASH BACK کہہ لیجئے، 'حال' کے لیے پس منظر فراہم کرتا ہے۔ یہاں ہیں ایک زمیندار خاندان کے چار بھائیوں اور ان کی اولادوں سے متعارف کرایا گیا ہے۔ جن میں عالیہ (جو مرکز) کرداروں میں سے ایک ہے) کے والد مظہر جن سے ہیں واسطہ پڑتا ہے اور جمیل اور شکیل کے والد جن کا نام اظہر ہے، برابر ہماری نظروں کے سامنے رہتے ہیں؛ اور ان دونوں کی والدہ بھی 'جواب طویل' عمری اور کمزوری کی وجہ سے عضو مظلوم ہو کر رہ گئی ہیں، ہماری توجہ کا مرکز بنی رہتی ہیں۔ جنہیں علامتی طور پر ہی سہی، اس خاندان کی سرپرستی اور اس پر بالادستی کا حق حاصل ہے۔ عالیہ اور جمیل توجہ برابر مرکز میں رہتے ہی ہیں لیکن خاندان کے پس منظر کے ذیل میں ان چاروں بھائیوں کے والد کا ذکر آنا بھی ناگزیر سا ہے۔ جنہیں اپنی جائز بیوی پر مستزاد و اشتائیں رکھنے کا بھی شوق تھا، ان کی ذریات میں سے ایک اسرار میاں ہیں، جواب اظہر کی ڈیوڑھی پر پڑے رہتے ہیں۔ ان کا تفصیلی ذکر بعد میں آئے گا کہ وہ علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ چاروں بھائیوں کے علاوہ ان کی دونوں بہنیں جنہیں سلمیٰ بھوپتی اور نجمہ بھوپتی کے نام سے موسوم کیا گیا ہے؛ ایک حد تک ہماری توجہ کی مستحق نظر آتی ہیں، اول الذکر خاص طور پر اپنے بیٹے صفدر کے ناطے سے ہمارے دربرور رہتی ہیں، مرکز پر صرف دو بھائی آخر وقت تک ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں، یعنی مظہر میاں اور اظہر میاں۔ باقی دو ظفر اور وہ جو خلافت تحریک کی رو میں گھر سے جدا



ہو گئے تھے۔ صرف بیرونی سطح ہی پر اپنا وجود رکھتے ہیں اور ہم ان کی صرف مصمم آوازیں ہی سن پاتے ہیں۔ ناول میں دو موضوعات کی وجہ سے دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ اول گھر کی معاملات کا تانا بانا اور اس ضمن میں آپس کی رقابتیں اور چپقلشیں، قرابت داریاں اور ان سے منسلک رنجشیں اور ٹوک جھونک، اور دوسرے سیاسی عنصر جو بڑی حد تک انگریزوں اور ہندوستانوں کے مابین کشمکش، تقسیم ہند کے شافسانے اور بالآخر تقسیم ہند کے اثرات بالحد سے عبارت ہے۔ اس میں ایک اہم عنصر نقل مکانی اور وطن سے ہجرت کا بھی ہے۔ یہ الفاظ دیگر اس ناول میں ازاول تا آخر ذاتی واردات اور سیاسی محاذ آرائی اور کشمکش کے عناصر تک وقت موجود رہتے ہیں اور ایک غیر متعین صورت حال اور نا آسودگی کا احساس ذہن پر برابر متولی رہتا ہے۔ کل کیا ہونے والا ہے، یہ کسی کو نہیں معلوم۔ موسموں کے تغیر و تبدل کی طرح، جس کا نقشہ اس ناول میں اکثر جگہوں پر ملتا ہے۔ سیاسی حالات میں بھی زیر و بم کی کیفیت نظر آتی ہے اور یہ ہمیں برابر چونکا بھی رکھتی ہے۔

یہ امر قابل لحاظ ہے کہ اس ناول میں شروع ہی سے ایک نامعلوم تردد کا احساس چھایا رہتا ہے۔ ایک ہی خاندان کے چار بھائیوں میں سے ایک یعنی منظر کی بیٹیاں تہمینہ اور عالیہ اور دوسرے بھائی اطہر کے دو بیٹے جمیل اور شکیل اپنے باپ سے مختلف - WAVE LENGTHS پر زندگی گزارتے ہیں۔ تہمینہ کے سلسلے میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ منظر کا بھانجا یعنی سلمیٰ چھوٹی کا بیٹا صفر، جسے منظر اپنے پاس رکھنے اور اس کی تعلیم و تربیت پر اس درجے مصر ہیں، ان کی بیوی کے لیے دائمی کوفت اور اذیت کا باعث بنا ہوا ہے۔ اور وہ کسی بھی قیمت پر اسے اپنے پاس رکھنے اور تعلیم دلانے کے لیے آمادہ نہیں ہیں۔ بلکہ خاندان کے دائرے ہی سے اس کا مستقل طور پر اخراج چاہتی ہیں۔ اس سے ہر نوع کی بدسلوکی روا رکھی جاتی ہے۔ اس کے ماموں منظر کی خواہش کے علی الرغم اس کی تعلیم پر دھیان دینا تو کجا، اسے اچھا کھانا بھی فراہم نہیں کیا جاتا، بلکہ اسے کتوں جیسا راتب دیا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ اس بدسلوکی کی زیادہ مدت تک تاب نہ لا کر اور بظاہر تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے علی گڑھ چلا جاتا ہے اور اپنے سگے ماموں سے بھی انقطاع تعلق کر لیتا ہے اور اپنی تعلیم کے لیے بھی ان سے کوئی

امداد قبول کرنا اسے گوارا نہیں ہوتا۔ لیکن جس دوران وہ ماموں کے گھر مقیم رہا، اس کے اور ان کی بڑی بیٹی تہمینہ کے درمیان خاموش اور گہری محبت کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ منظر اپنی بیوی کی شدید مخالفت کے باوجود اپنے اس غزم پر قائم نظر آتے تھے کہ وہ اپنی بیٹی تہمینہ کے لیے صفر کو اپنا دلاؤ بنالیں گے لیکن وقت گذرنا گیا، جیسا کہ اس کا معمول ہے اور تہمینہ کی ماں اپنی صفر اور مخالفت پر اڑی رہیں۔ صفر نے بھی جائز و رد عمل کے طور پر سب کو کچر بھلا دیا اور اپنے مستقبل کے لیے خود ہی راستہ چن لیا۔ چنانچہ اب اس کا اسکان پیدا ہو گیا تھا کہ وہ اپنے بھانجے صفر کی بجائے اپنے بھائی اطہر کے بیٹے جمیل سے اپنی بیٹی کو بیاہ دیں۔ یہاں ایک ان دیکھی پیمیدگی سراٹھاتی ہے منظر میاں کے پڑوس میں رہنے والے رائے صاحب کی بیٹی کسٹم نام نہاد محبت کی قربان گاہ پر اپنے آپ کو بھینٹ چڑھا دیتی ہے، اور رسوائی اٹھانے کے بعد خود کشی کے جرم کی مرتکب ہوتی ہے۔ اس واقعے سے تہمینہ کو شادی ملتی ہے اور قبل اس کہ صفر کی بے وفائی کے پیش نظر جمیل میاں سے تہمینہ کی شادی کی تجویز ملی جامہ پہن سکے وہ اچانک خود کشی کے اس قفسے ہی کو نبھا دیتی ہے۔ اس کے قریب ترین اور فوری اسباب دو ہیں۔ اول جمیل سے شادی کی عمل پذیری سے قبل صفر کا اپنی مخالف ممانی کو یہ پیغام بھجوا اور تہمینہ کا اس پر مطلع ہونا کہ شادی کسی سے بھی ہو، وہ تاحین حیات رہے گی اسی کی اور دوسرے کسٹم کا انتہائی بے چارگی کے عالم میں اپنے آپ کو ہلاک کر دینا یہ دونوں واقعات جو بالقابل رکھے گئے ہیں کسٹم اور تہمینہ کی ناپختگی پر دلالت کرتے ہیں، اور ایک دوسرے کے رویے کو تعزیت پہنچاتے یعنی REINFORCE کرتے ہیں۔

تہمینہ ہی کی طرح ایک دوسرا کردار شمیمہ یا چھٹی کا ہے۔ وہ بھی محبت کی بھوکی اور ہر در کی ٹھکانا ہوتی ہے۔ اس کے والد نے جو منظر اور اطہر کے سگے بھائی ہیں اور کثرت ازدواج اور جنسی تسکین کے بڑے شائق اور دلدلہ ہیں۔ اسے اپنے چچا اطہر کے پاس رہنے کے لیے بھیج دیا ہے۔ چھٹی ایک خود رو دلہن ہے، جس کی آبیاری اور نشوونما پر کوئی توجہ صرف نہیں کی گئی۔ اس کی شخصیت میں ایک طرح کی کج روی اور کھر دیا پن ہے اور وہ معاشرتی نفاستوں سے یکسر بے گانہ اور بے بہرہ ہے۔ منظر کی دلہن کے سلسلے میں کشمکش کا ایک



بڑا سبب یہ ہے کہ ان کے شوہر انگریزی حکومت کی ملازمت کے باوجود انگریزوں سے شدید نفرت کرتے ہیں لیکن ان کے بھائی نے ایک انگریز عورت سے شادی کر رکھی ہے، اور اس لیے تہمینہ اور عالیہ کے ماموں انگریزوں کے شناخواں اور ان کے بے جا طرفدار ہیں۔ یہ ایک غیر معمولی اور انوکھی صورت حال ہے، یعنی شوہر قوم پرست اور انگریزوں کے جانی اور لازمی دشمن، اور بھائی انگریز بیوی کی خاطر اور اپنی ملازمت کے تقاضوں کے پیش نظر انگریزی رائج کے حامی اور انگریزوں کے مطیع اور اطاعت گزار۔ انگریز دشمنی اور انگریز انصر پر جو محاکمے کے لیے وار دہوا ہے، قاتلانہ نیت سے حملے کے جرم میں وہ سات سال کی مدت کے لیے حوالات میں بند کر دیے جاتے ہیں۔ اس صورت حال کے پیش نظر منظر کے بھائی اظہر نے اپنی بھانج اور دونوں بیٹیوں کو تہمینہ اور عالیہ کو اپنے سایہ عاطفت میں رکھنے کی حامی بھر کر اپنے پاس بلالیا، اور اب گویا اظہر میاں کے گھر میں ان کی بیوی اور بھانج کے درمیان خاموشی کے ساتھ عدم مفاہمت کی ایک فضا قائم ہو جاتی ہے۔ منظر کے بھائی اظہر بھی آزاد فکر کے مالک اور کٹر قوم پرست شمار کیے جاتے تھے۔ لیکن ان کا بیٹا جمیل ان کے مسلک اور نقطہ نظر سے حد درجہ کبیوہ خاطر بلکہ متنفر رہتا ہے، اور مسلم لگی خیالات کا حامل ایک آزاد اور سر بھرا نوجوان ہے گو اس کی ماں اپنے شوہر کے مماثل قوم پرست جذبات رکھنے والی عورت ہے، اور منظر میاں کی بیوی اس کے برعکس، شاید اپنے بھائی کے اتباع میں انگریزوں کی حاکمانہ پالیسی کی شدت کے ساتھ حامی ہے۔ اس طرح ایک طرف اظہر میاں اور ان کے بڑے بیٹے جمیل کے درمیان خاندانی نقطہ نظر اور عمل کا تضاد اور اس کے نتیجے کے طور پر باہمی تعلقات میں ناخوشگوار پائی جاتی ہے، اور دوسری جانب مسلم لگی سیاست اور نقطہ نظر کی حامی چھی ہے، اور اس کے اور اس کے بچا اظہر میاں کے درمیان جو قوم پرست خیالات کا پرچار کرنے والے ہیں، بعد اور ٹکراؤ پایا جاتا ہے، اور براہِ تائنی کی فضا قائم رہتی ہے۔

عالیہ اور اس کے خاندان والوں کی زندگی میں پہلا دھماکا جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا اس وقت نمودار ہوا، جب تہمینہ نے کم کی دیکھا دیکھی، اور اپنے چچا زاد بھائی جمیل سے شادی ازدواج میں منسلک ہونے سے ذرا پہلے منصر کے اس حملے سے متاثر ہو کر کہ وہ ہمیشہ اسی کی رہے گی، چچا

اس کی شادی کسی سے بھی کر دی جائے۔ خاموشی کے ساتھ خودکشی کر لی اور سوز فراقی ابدی میں جل کر راکھ ہو گئی۔ یہ دونوں واقعات تھوڑے ہی زمانی وقفے کے دوران وقوع پذیر ہوئے اور ان دونوں میں کسی قدر فرق کے باوجود انسانی روح کا ابدی المیہ مستر ہے۔ دوسرا دھماکا اس وقت ہوا جب عالیہ کے والد کے جرم کا فیصلہ ٹنا کر انہیں سات سال کی مدت کے لیے قید میں ڈال دیا گیا۔ ناول کے منظر نامے میں ایک اہم تبدیلی اس وقت رونما ہوئی۔ جب عالیہ اور اس کی والدہ اظہر میاں کے گھر غیر متعینہ مدت کے لیے منتقل ہو جاتی ہیں، منظر کے سالے یعنی عالیہ کے ماموں کے برعکس اظہر میاں قوم پرست یعنی نیشنلسٹ خیال کے آدمی ہیں اور اپنی روزمرہ زندگی کے معمولات سے بے نیاز اپنے شب و روز کا نگہبانی کی چاکری میں مصروف کرتے ہیں۔ عالیہ اپنے چچا کے خیالات اور میلانات سے کسی طرح بھی متفق اور ہم آہنگ نہیں ہے، لیکن اسے باپ کی طرح ان سے بے تحاشا محبت اور دلی لگاؤ ہے، اور وہ بھی اس کے ساتھ انتہائی شفقت اور عطوفت کا برتاؤ روا رکھتے ہیں، جس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کتابوں کی لائبریری کی چابی اسے دے رکھی ہے اس اجازت کے ساتھ کہ وہ اس میں سے اپنی پسند کی کتابیں جب چاہے نکال کر پڑھ سکتی ہے۔ اس رعایت اور خصوصی حق سے انہوں نے اپنے بیٹے جمیل کو بھی کبھی نہیں نوازا۔ اس امتیازی برتاؤ میں ایک عنصر باپ اور بیٹے کے درمیان اختلاف رائے کا بھی ہو سکتا ہے۔ باپ جیسے بچے اور متشدد کانگریسی اور نیشنلسٹ تھے، جمیل میاں اسی حد تک ان چیزوں سے چڑھتے اور انہیں مہمل سمجھتے تھے۔ دوسرا بیٹا تشکیل بھی باپ کی عدم توجہی کا شکار رہا۔ باہمی گہرے تعلقات کے اس تانے بانے میں دو عناصر قابلِ توجہ ہیں، فیصلہ یا چھی کا اس خاندان میں داخل ہونا اور وہ اپنے باپ یعنی عالیہ کے چچا کے بے رحمی کا شکار اس لیے رہی کہ موصوف اپنے روز افزوں بچوں کے مسائل میں ایسے الجھے رہتے تھے کہ کسی اور کام کے لیے ان کے پاس وقت ہی نہیں نکلتا تھا۔ یہاں منتقل ہونے پر اس نے محسوس کیا کہ وہ بھی جمیل ہی کی طرح اپنے چچا کے قوم پرستانہ خیالات سے ہم آہنگ نہیں ہے اور وہ اپنے نقطہ نظر کا اظہار و اعلان علانیہ اور ڈٹکے کی چوٹ کرتی رہتی تھی اور اس کے آنے سے گھر کے ماحول میں کشمکش کے ایک اور عنصر کا اضافہ ہو گیا تھا۔ دوسرا قابلِ ذکر واقعہ بخیر پھولی کے درو و مسود کا ہے۔



وہ اظہارِ مبالغہ کی سنگی پہن ہیں اور عجوبہ روزگار کردار ہیں۔ ان کے کردار کا نمایاں اختصا صی اور معضک پہلو ان کی خود پسندی، رعزت اور احساس برتری ہے۔ وہ ریشم کے کپڑے کی طرح اپنے ہی کویا میں رہتی ہیں۔ وہ خیر سے انگریزی میں ایم۔ اے ہیں اور اسی شہر کے کسی کالج میں لیکچر کے عہدے پر تعینات ہو کر آئی ہیں۔ وہ اپنے آپ کو جاہل، غیر مہذب اور غیر شائستہ لوگوں کے درمیان گھرا ہوا باقی ہیں اور کسی سے سیدھے منہ بات کرنا انہیں ہرگز گوارا نہیں۔ ہر شے اور شخص میں مین میج نکالنا ان کی عادتِ ثانیہ بن چکا ہے۔ گھر میں ایک حد تک بھی اس کے اخلاق اور نئے لطیف سے عاری خاتون سے مرعوب نظر آتے ہیں۔ جی بڑھ بڑھ کر ان کے بہت سے کام اس لالچ میں کرتے ہیں کہ شاید وہ اس کی تعلیم کے سلسلے میں اس کی کچھ مدد کر سکیں۔ عالیہ کو بھی وہ خاطر میں نہیں لاتیں۔ کیوں کہ وہ بھی ان کے میلہ کے مطابق پوری طرح تعلیم یافتہ اور مہذب نہیں ہے۔ لیکن شاید وہ دوسروں پر ایک حد تک فوقیت رکھتی ہے۔ جیل اور شکیل جی لائق التفات نہیں ہیں ان کی ماں اور بڑی چچی بھی اس سے کسی کا نٹی ہیں کہ وہ بھی اس کی توجہ سے بہرہ مند نظر نہیں آتیں۔ جیل اور شکیل کے باپ تو ہمہ وقت اپنی کانگو بی سیاست کے جھیلوں میں مہمک نظر آتے ہیں۔ انہیں اس کے علاوہ کسی ادبات کی سدھ ہی نہیں۔ وہ غلط قسم کے مفروضات کے بل پر ہندوستان کی آزادی کے خواب دیکھتے رہتے ہیں۔ ان معاملات کے ضمن میں بھی ان کے پاس نہ کوئی منطق ہے، نہ کوئی گہرا جذبہ اور نہ کوئی ذہن۔ ان کی شخصیت خاصی سبب قسم کی ہے جس ایک میکا کی قسم کا لگاؤ اور دلچسپی انہیں مقامی اور ملکی سیاست سے ضرور ہے۔ ناول کی پوری سلاطین جی اور اظہارِ مبالغہ کے گھر پر بچائی گئی ہے۔ اس خاندان میں پہلا دھماکہ تو ہینس کی خود کشی کا ہوا تھا۔ دوسرا عالیہ کے باپ مظہر مایا کی گرفتاری کا ہوا، اور پھر ان کی موت کا، اور تیسرا جو کسی قدر دم لے میں پیش آیا، وہ بیٹھے بٹھائے انگریز حکمرانوں کی منشا کے مطابق اظہارِ مبالغہ کی گرفتاری کا ہوا۔ جس کی وجہ سے وہ یکطرفہ سیرو بن گئے۔ اس دوران سیاسی شورش کی لہر میں اٹھی، بخشی رہیں اور سب ہی سیاست کے مجدھار میں ڈوبے ابھرتے رہے۔ جیل مایا کی شادی ہینس سے ہوتے ہوئے رہ گئی کہ وہ ضرورت سے زیادہ ہی اور دم و قیاس سے بھی پرے کٹر تنہا ستم، نکلتے۔ پھر وہ چوری چھپے جی سے بھی بیگیں بڑھاتے

رہے، جس کا اعتراف اس نے عالیہ کے سامنے خود ہی کیا۔ اس دوران جی کو پولس افسر منظور نے بھی تعلق خاطر پیدا ہو گیا اور شاید کسی حد تک سنجیدہ قسم کا۔ ایسا لگتا ہے کہ جی کی معاشرتی حیثیت کے پیش نظر جیل مایا نے اسے محض وقتی اور لمحاتی اکتساب لذت کا وسیلہ ہی جانا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ جی نے بہر حال اس امر کا اعتراف کیا کہ جیل مایا نے کوئی خراب بات نہیں کی یعنی شاید معاملہ جو مچا چلی سے آگے نہیں بڑھ پایا اور وہ جی کے ساتھ محبت کی آنکھ مچولی ہی کھیلے رہے اور بس۔ اس کی کچھ تفصیل جی کی زبان سے سننے چلیے:

”جس سال بی اے کا امتحان دے رہے تھے۔ تو انہوں نے مجھے روپے مانگے۔ میں نے انکار کر دیا۔ تو انہوں نے مجھے ایسی نظروں سے دیکھا کہ میں نے سارے جمع روپے انہیں دیے اور انہوں نے مجھے زور سے ہٹا لیا۔ مجھے بڑا اچھا لگا ان کا ہٹا نا۔ وہ مارے شرم کے سرخ پڑ گئی۔“ (ص ۷۱-۷۰)۔

مزید:

”جب آپ نہیں آئی تھیں۔ تو جیل جی اسی کمرے میں رہتے تھے۔ میں رات کو ان کے پاس آجاتی تھی۔ پر بی اے قسم انہوں نے کبھی بدتمیزی نہیں کی۔ ایک بار میں ان کے پاس لیٹ گئی، تو فوراً ہی اٹھ کر بیٹھ گئے۔ انہوں نے صرف پیار کیا تھا۔ جی کا مزہ چندر پور ہوا تھا۔“ (ص ۱۷۲)۔

جی کا کردار شوخ، تیز طرار اور بڑا مزاح یعنی vivid ہے۔ اس میں ایک طرح کا چلبلا پن ہے۔ اس کی شادی کے سلسلے میں بچہ جی کا ردِ عمل تحقیر کا ہے اور برقع کے مین مطابق ہے۔ لیکن وہ اپنی شادی کو بالآخر جس خاموش اور سرانگندگی کے ساتھ قبول کر لیتی ہے، وہ کسی مستدر استعجاب انگیز ہے البتہ ایک لطیف اشارہ جو ناول نگار نے اس ضمن میں کیا ہے، وہ یہ ہے:

”برت آنے کا شور مچا، تو جی کا رنگ فق پڑ گیا۔ جی جیسے کسی چیز سے ڈر کر اس نے پکارا، کیا ہے جی؟ اس نے جی کو ہٹا لیا۔ کچھ بھی نہیں، آپ میرے پاس ہے نیٹے گا نہیں۔ جی گھبراتا ہے۔ میں کہیں نہیں جا رہی تھی۔ وہ (عالیہ) کا پیش ہوئی جی کو ہٹا لے۔ جی جی جی۔ مگر اسے کیا پورا ہوا تھا۔ وہ خود بھی تو کانپ رہی تھی۔“ (ص ۳۳۱-۳۳۰)۔



غالباً یہ ان دیکھی زندگی کا خوف ہے، جسے چھپی چھپی طور پر محسوس کر رہی تھی اور جس کے لیے اس کے پاس کوئی قطعی پیرائہ اظہار نہیں ہے۔

جیل کے نزدیک چھپی ایک سستی جذباتی شے سے زیادہ نہیں ہے، باوجودیکہ اس میں ایک طرح کی فطری سادگی اور اہمیت ہے، اور ایک طرح کی غیر خود آگاہی بھی جیل کی نظیر دراصل عالیہ پر ٹکی ہوئی تھیں۔ جو چھپی کے مقابلے میں زیادہ ذی ہوش اور قشر احساس کی مالک ہے۔ وہ زندگی کے نشیب و فراز پر نظریں رکھنے والی اور زیادہ محتاط اور کھجدار ہے۔ عالیہ اور جیل کے درمیان عشق و محبت کا رنگ زیادہ کاڑھا نہیں ہے، نہ اس میں کسی نوع کی پیچیدگی اور احساسیت کو دخل ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا رشتہ ضرور ہے، جو ایک ہی جھت کے تلے رہتے ہوئے ملنے بھی ہے اور فطری بھی۔ یہ محبت یا فطری خاطر جو جیل میں باہر کی طرف سے سر دیا ہوتا ہے، سر تا سر ایک گھر یلو کردار اور نوعیت رکھتا ہے اس میں نہ شوریدگی اور سرسختی ہے، نہ جوار بھاٹے کی کیفیت اور نہ شاید گہرائی اور ہوسنگی؛ نہ کھڑو ایمان کے دو میان کشش، نہ محرومی اور تشنہ لہی کا احساس اور نہ ہی کچھ زیادہ آسودگی اور شرابور ہونے کا تاثر۔ یہ بڑی حد تک ایک طرفہ معاملہ بھی ہے، کیونکہ عالیہ کی طرف سے اس میں کوئی سرگرمی اور جاں سپاری نظر نہیں آتی، بلکہ بیشتر وہ اپنے آپ کو اس میں لوث کرنے سے گریزاں ہی رہتی ہے۔ البتہ جیل کے لیے یہ ایک ساخن ضرور ہے کہ وہ تہذیب کو حاصل کر سکا (وہ اس کے ہاتھوں میں آتے آتے رہ گئی)، اور نہ عالیہ کے دل پر کوئی گہرا نقش مرتسم کر سکا۔ شاید دو ایک بار ہی ایسا ہوا کہ وہ عالیہ کو اپنے مضبوط بازوؤں میں جکڑ سکا، اور وہ بس کمزور سی مزاحمت ہی کر سکی:

”عالیہ نے جیل بھائی نے ایک جھٹکے سے اسے اٹھالیا۔ اور عالیہ کو ایسا محسوس ہوا کہ کھڑکی کے دونوں پٹ بند ہو گئے ہیں۔ اور اس کے ہونٹوں پر انگارے سے رکھے ہوئے ہیں۔ سب کچھ اتنی تیزی سے ہوا کہ وہ کچھ بھی نہ کر سکی۔ کچھ سوچ بھی نہ سکی۔ اور جب اس نے جیل بھائی کو اپنے آپ سے جھٹکنا چاہا، تو وہ اس کے بازو پر سر رکھے، بچوں کی طرح سک رہے تھے؛ اور ان کا ایک ایک آنسو کھولی ہوئی ہونڈ کی طرح اس کے دل پر گرتا محسوس ہوتا تھا“ (ص ۲۴۰)۔

مزید:

”اور جب جیل بھائی کھڑے کھڑے ایک دم چلے گئے تو عالیہ نے کھڑکیوں کے پٹ بھر دئے اور سسکیاں بھر بھر کر روئے لگی۔ جیل میرے جسم میں تو تم جادو کی سونیاں چھو گئے ہو۔ اسے اب کون سا تہ زادہ آکر نکالے گا؟“ (ص ۲۴۲)۔

جیل اور عالیہ چونکہ غیر معمولی کردار نہیں ہیں؛ اور احساس اور جذبے کی ایک بہت ہی ہموار سطح پر زندگی بسر کرتے ہیں، اس لیے یہ لاپرواہی ہے کہ انھوں نے محبت کی کیفیت کی وہ سرشاری اور نوعیت محسوس ہی نہیں کی، جو شخصیت کی ایک نئی تنظیم بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ بس دونوں سسکیاں بھر کر ہی رہ جاتے ہیں۔ جو ان کے مابین جہانی اتصال کی ایک خفیف سی علامت ہے۔ ناول کے کرداروں میں ہم چاہے ہمدرد تہذیب کا تصور کریں، چاہے جیل اور عالیہ کا، اور چاہے عالیہ اور جیل کا، ہم یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ان سبک ہاں تعلق خاطر کا درجہ حرارت بہت سرد مل ہے اور یہ سب LOW PROFILE میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں حسن و شباب کی سرسختی اور گم شدگی اور رعبودگی کی بجائے یا تو ایسی جھیر چھاڑ ہے، جو خوبیاں کے ساتھ چلی آئی ہے یا جذبات پر محدود خانگی زندگی کا اکہل رنگ روشن چڑھا ہوا ہے۔ یہاں کسی بھی موقع پر رہنے کے تار جھنڈا نہیں اٹھتے، اور نہ خون کی بے پناہ گردش چہرے ہرے کو بدل کر رکھ دیتی ہے۔ ناول کے بہت سے واقعات کا تعلق تقسیم ہند سے پہلے کی صورت حال سے ہے اس میں کچھ زیادہ سرگرمی اور مدد و جذبہ کے آثار نظر نہیں آتے، بجز اس کے کہ اظہار میاں اپنے سیاسی دوست احباب، مشیروں اور رفقاء کے کار سے ایک نوع کا پیہم ربط ضبط رکھتے ہیں اور حالات حاضرہ پر تبصروں میں حصہ لیتے ہوں گے۔ تقسیم ہند کے جواز یا عدم جواز کے سلسلے میں اور کانگریس اور مسلم لیگ کے موقع اور نظر پاتی کشش پر کوئی روشنی براہ راست یا بالواسطہ طور پر نہیں ڈالی گئی اور تقسیم کا واقعہ بھی کچھ اس طرح پیش کیا گیا ہے، جس کے بارے میں بس قیاس ہی کیا جاسکتا ہے؛ جیسے یہ ہوا کا ایک جھونکا تھا جو آیا اور گزر گیا۔ البتہ دو امور برابر نظروں کے سامنے رہتے ہیں۔ اول تو اظہار میاں کی سیاسی سرگرمیوں کے پیش نظر گھر و معاملات کی طرف ان کی عدم توجہی اور گھر کے پورے نظام پر اس کے اثر



منفی اثرات۔ یہاں معاشی پریشانیوں کی بھی ایک حد تک نشان دہی کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ وہ نوک جھونک اور وہ ناخوشگوار مکالمے جو کبھی کبھی اظہارِ میاں اور ان کی بھتیجی بھتیجی کے درمیان وقوع پذیر ہوتے ہیں اور بعض اوقات ایک بہت ہی ناروا رخ اختیار کر لیتے ہیں اور کبھی کبھی تو تو میں میں کی سطح تک آ جلتے ہیں۔ اول الذکر کا ٹکڑا کے نقطہ نظر کے پُر جوش مبلغ اور داعی اور پُر خال ذکر مسلم لیگی مسلک کی حامی اور نمائندہ اور اسی طرح کا تضاد اظہارِ میاں اور ان کے بیٹے جمیل کے دوران بھی سراٹھاتا ہے۔ تضاد اور افتراق دونوں کے مظاہروں کو ہلکے پھلکے، نیم طنز، نیم مذاہبہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ خاص طور سے بھتیجی کے واسطے سے۔ یہ نوک جھونک بڑی دلچسپ ہے۔ اس میں شدید قسم کی جارحیت نہیں ہے۔ کیوں کہ اظہارِ میاں حتی الامکان اس میں شریک نہیں ہوتے، بلکہ جب کبھی پکٹش اور خامت ابھر کر سامنے آنے والی ہوتی ہے، تو وہ خاموشی کے ساتھ اپنی میٹھک کا رخ کرتے اور وار کو غالی جلنے دینے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ بھتیجی ہند کے بعد ایک اور منظر نامہ عالیہ اس کی اماں اور اس کے ماموں مانی کے پاکستان منتقل ہر جانے کا ہمارے سامنے آتا ہے اور ہندوستان میں زندگی کی حد تک ایک اور دھماکہ جس کے اثرات ان تک پہنچتے ہیں۔ وہ اظہارِ میاں کے قتل کیے جانے کا ہے، جو کسی ہندو کے ہاتھوں دلی میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس کی اطلاع عالیہ کو کراچی میں اخبار کے ذریعے ملتی ہے۔ پرنٹ نہ ہونے اس قتل کے معاملے کے طور پر ان کے دنثار کو تین ہزار روپے کی رقم کی ادائیگی کا اعلان کیا۔ لیکن اظہارِ میاں کے خواب بجلی کا کنکشن بجال کرانے اور دوکانوں کے لیے بیس ہزار روپے کی رقم منظور کرانے کے لیے بس تھوٹا ٹھیکہ ہی رہ جاتے ہیں اور ناول کے سیاق و سباق میں ایک طنزیہ روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ مزید یہ کہ اظہارِ میاں کا اپنی زندگی میں اپنے مخالفین سے یہ مطالبہ کہ وہ ان مسائل کو ذرا گہرائی میں جا کر دیکھیں، چھوٹا ٹھنڈا بڑا بات سلوم ہوتا ہے، کیوں کہ موصوف کی کسی گفتگو سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ خود اس کے اہل تھے اور انہوں نے جو سیاسی موقف اختیار کیا تھا، وہ معاملے کی کون سی گہرائیوں میں جا کر اور کس قسم کے نال اور غور و فکر کے بعد اختیار کیا تھا۔ غور و فکر کے ضابطے اور طریق کار کو ان سے منسوب کرنا ایک اتہام سے زیادہ نہیں۔ وہ خود ایک طرح کی سطحیت اور نمونہ بازی

کا شکار تھے۔

اس سلسلے میں دو کرداروں کا ذکر خاص طور سے ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اور دونوں کی تخلیق اور پیش کش اس ناول میں بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ ایک تو کریمین بواہیں، جو عالیہ کی دادی کے جینز میں دی گئی تھیں اور اب ایک طور سے سارے گھر کو سنبھالے بیٹھی ہیں اور خاندان کے ایک اہم فرد کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ انتھک کام کرنے کی عادی ہیں اور اظہارِ میاں اور اظہارِ میاں کی خاموش خدمت گزاری کے علاوہ، خاندان کے ہر فرد سے گہرا تعلق رکھتی ہیں اور ان کی ضرورتوں میں پیش پیش نظر آتی ہیں۔ ان کی شخصیت کے دو پہلو قابل ذکر ہیں۔ ایک تو ان کے دل و دماغ پر ان یادوں کا بوجھ لدا ہوا ہے، جو ماضی اور حال کے درمیان فرق کو بار بار نمایاں کرتا رہتا ہے۔ وہ ایک طور سے اس خاندان کا حافظہ ہیں۔ انہوں نے وہ اچھے دن دیکھے ہیں، جب ہر طرف فراخ دلی، فراوانی اور داد و بخش کا دھند دورہ تھا۔ حال اس کے مقابلے میں انہیں کس درجے حقیر اور کم مایہ لگتا ہے ان کے دل میں ماضی کی یادیں برابر جھلکیاں یعنی رہتی ہیں۔ لیکن وہ جدیدی کے ہر منظر کو صبر و تحمل اور قناعت و استغناء کے ساتھ برداشت کرتی رہتی ہیں۔ ان کے ہاں اس پورے گھرانے سے لگاؤ جس سے وہ مدتِ مدید سے وابستہ رہی ہیں، قدرِ اول کی حیثیت رکھتا ہے۔ کریمین بواہیں حالات کا تجزیہ کرنے سے قاصر ہے، لیکن وہ ہر لمحہ سنبھالنے والی تندرستیوں کا احساس اور ادراک ضرور رکھتی ہے۔ اس کی ہمدردیاں ہر اس فرد کے ساتھ ہیں، جو ناواقف حالات کا شکار ہو کر مصیبت، تنگی اور مصوبت کے دن گزارنے پر مجبور ہو اور ان پر غالب آنے کی سکت اور قدرت نہ رکھتا ہو۔ اسے یہ احساس اس لیے ہے کہ اس نے واقعی اپنے دن دیکھے ہیں اور غلوں اور خوشیوں دونوں کے دس کو اپنے اندر دن میں اتار لیا ہے۔ کریمین بواہیں اس ناول میں ایک کورکر (CHORIC) کردار کا درجہ رکھتی ہے، جو عمل کی رفتار پر وقتاً فوقتاً تھہر کر تار رہتا ہے۔ البتہ اس میں مکمل طور پر غیر جانبداری اور موضوعیت نہیں ہے۔ وہ دراصل ان وفاداریوں کی علامت ہے، جو پہلی پھر کے افراد کو اپنے زمانے کے لوگوں اور ان کی اولادوں سے ہوا کرتی تھی۔ ایسے لوگ ہر طرح کے حالات سے نبھانے، ان سے خبردار کرنا، بھونے اور انہیں انگیز کرنے کے لیے تیار رہتے ہیں۔ یادوں کے سایے ہر وقت ان کے سروں پر منڈلاتے رہتے ہیں، اور یہ یک وقت ان کے لیے بوجھ



بھی ثابت ہوتے ہیں اور توانائی کا منج، مصدر اور ماضی بھی۔ اور انہی کے سہارے وہ حال کی ذمہ داریوں اور مطالبات کو قبول کرنے کے اہل بھی ثابت ہوتے ہیں۔ ناول میں شروع سے آخر تک تردید کی فضا بنی رہتی ہے۔ کریم بڑا کی وضع داری اور تحمل ہی اس سے چھٹکارا حاصل کرنے کی طرف ایک اشارہ فراہم کرتی ہے۔ وہ ایک ایسی چٹان کی مانند ہیں جس سے آلام و حوادث کی موجیں آکر ٹکراتی رہتی ہیں۔ ناول میں جتنے بھی کردار ہیں۔ ان سب ہی کی طرف ان کا رویہ بہداشت اور محبت آمیز ہے۔ اور وہ انہیں باہمی ٹکراؤ سے محفوظ رکھتی ہیں۔ اس میں اگر کوئی استثناء ہے تو وہ صرف اور صرف اسرار میاں ہیں۔ اس امتیازی برتاؤ کو متعین کرنے میں شاید غالب منصر ان کی پیدائش کا ہے۔ اسرار میاں کردار نگاری کا ایک انوکھا نمونہ ہیں جسے ناول نگار نے بڑے غیر خود آگاہ طریقے سے اور انتہائی کامیابی کے ساتھ خلق کیا ہے۔ یہ عاریہ کے چچا اس لحاظ سے ہیں کہ اس کے دادا کی غیر قانونی اولاد ہیں یعنی ان کی ایک دانستہ کے بطن سے اور اسی لیے عاریہ کی دادی نے انہیں کوڑا کرکٹ سمجھ کر گھر سے باہر پھینکا دیا تھا انہیں اگر معاشرے کی تلچٹ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ وہ اظہار میاں کی ڈیوڑھی پر پڑے رہتے ہیں، اور بنایت بے اعتنائی اور حقارت کا ہدف اس لیے ہیں کہ عاریہ کی اماں اور بڑی چچا انہیں کسی قیمت پر قبول کرنے کی روادار نہیں ہیں۔ اظہار میاں کو اپنی سیاسی سرگرمیوں سے اتنی مہلت کہاں کہ اس راندہ درگاہ DERELICT ہستی اس تحت اسطی مخلوق کی طرف کوئی دھیان دے سکیں۔ اسرار میاں کے لیے ڈیوڑھی کو عبور کر کے اندر آنا بھی ممنوع ہے۔ اس پر بھی وہ کبھی کسی منفی احتجاجی رد عمل کا اظہار نہیں کرتے، بلکہ راضی رضا اور ہر تن مجز و نیاز اور اخلاص و فروتنی بنے رہتے ہیں۔ وہ اس کہنے کی ہر خوشی اور غم میں بہ طیب خاطر شریک رہتے ہیں۔ لیکن ایک ایسے فرد کی حیثیت سے جو اپنا کوئی انفرادی وجود نہیں رکھتا۔ وہ صفر محض ہیں۔ یعنی فنی ذات کی مکمل علامت۔ وہ پیدا نہیں کیے گئے، بلکہ فطرت نے اپنے رحم سے نکال کر انہیں باہر پھینک دیا۔ انہیں وقت پر یادیر سویر کھانا اور چائے کا پیالہ اس طرح پکڑا دیا جاتا ہے گویا کسی لپانچ اور معذور یا بے نوا اور بے یار و مددگار کو بھیج دی جا رہی ہو اور وہ اسی پر قناعت کرنے پر مجبور ہو۔ مگر اسرار میاں کے دل کی گہرائیوں میں محبت کا جذبہ برابر موجزن رہتا ہے۔

وہ چھی کو اس کی شادی کے موقع پر اپنی طرف سے کپڑوں کا جوڑا پیش کرتے ہیں جس کے لیے رقم انھوں نے نہ جانے کیسے کیسے ان دکانوں کے حساب میں سے، جو ان کی تخیل میں دے دی گئی تھیں، کتر بیوت کر کے بچائی ہوگی کہ اظہار میاں نے انہیں ان کی دیکھ بھال پر متعین کر رکھا تھا۔ وہ تہینہ، دادی اماں اور منظر میاں کی ناگہانی موت پر ایسے ہی اندوہ گیس نظر آتے ہیں، جیسے گھر کے دوسرے لوگ۔ ان کے اظہار غم میں دکھاوا تو کجا، ایک ایسی محویت اور خودکستنی کی کیفیت نظر آتی ہے جو استغاب کا باعث بنتی ہے۔ لیکن جس کے اظہار سے الفاظ قاصر ہیں۔ اسرار میاں کی ہستی برسنگی یعنی NAKEDNESS کی ایک بین مثال ہے اور غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ ان کی BASTARDY ہے جس کے لیے وہ کسی طرح بھی ذمے دار نہیں ٹھہرائے جاسکتے۔ یہ ایک ایسا دھبہ ہے جو زندگی بھر چھٹا نہیں چھٹ سکتا۔ معاشرتی چھت کی اس دیوار کو، جو تاحین حیات ان کے مقدر میں لکھی جا چکی ہے، کسی طور بھی گرایا نہیں جاسکتا۔ اس کا جبرناک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ گھر کی عورتوں تک سے، جو سب ان کی بے حد قریبی عزیز ہیں بشمول بچہ بچوں جو بڑی الشراڈرن ہیں، خود ہی پردہ کرتے ہیں کہ ان کی نظریں اسرار میاں پر نہ پڑ جائیں اور اس طرح ان کی عفت و عصمت داغ دار ہو جائے۔ یہ اس صورت حال پر بڑا بھرپور طنز ہے جو ان کے گرد پیش موجود ہے۔ اسرار میاں جذبہ ترحم کو بھی اگساتے ہوں گے لیکن انہیں صرف طنز و تشنیک کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ یہ انسانی بے بسی اور بے چارگی کی ایک دلہوز تصویر ہے کبھی کبھی ایسے کردار معاشرے سے انتقام لینے کی خاطر اور اپنے اندرون میں ستر بعض وعناد کی وجہ سے انتہائی پھیمیت اور سطح بن کا مظاہرہ کرنے پر اتر آتے ہیں اور ان میں سرکشی اور بے رحمی کی طرف بھی میلان پایا جاتا ہے۔ اسرار میاں کے ہاں اس طرح کے کسی رد عمل کا پتہ نہیں چلتا۔ گھر کے لوگوں میں صرف عاریہ ہی ایسی فرد ہے، جو ان کے ساتھ نرمی اور خود درگزر کا رویہ رکھتی ہے کہ اس کی سرشت ہر طرح کی عصیت سے پاک و صاف اور منزه ہے۔

ناول کے آخری حصے کے واقعات کا جائزہ وقوع ملکیت پاکستان میں پہلے فقر و غم کے لیے لاہور اور پھر کراچی ہے۔ عاریہ اور اس کی ماں کی ہجرت عاریہ کے مانوں کے توسط سے اور ان کے اگلسنے پر ہوتی ہے جنہوں نے تقسیم ہند کے اعلان کے عقب میں حکومت پاکستان



کو اپنی خدمات سوچ دی تھیں۔ عالیہ کے والد کا انتقال تو تقسیم ہند سے پہلے ہی ہو چکا تھا۔ لہذا اس کی والدہ جو بڑے چچا اظہر میاں کے ہاں ایک مدت تک بر حیثیت مہمان براہمان رہیں، اب ان کی انتہائی ناگواری اور مخالفت کے باوجود عالیہ کی ہمراہ نقل مکانی پر شد و مد کے ساتھ مصر نظر آتی ہیں اور دونوں ان بیٹی وہاں کے لیے کوچ کرتی ہیں۔ اس مقام پر پہنچ کر ہم ایک سے زیادہ ڈرامائی مواقع اور لمحات سے دوچار ہوتے ہیں۔ عالیہ جو خامی تعلیم یافتہ ہے، کراچی پہنچ کر ایک معقول ملازمت حاصل کر لیتی ہے، جس سے باعزت آسودہ اور آزادانہ زندگی گزارنے کی سبیل نکال آتی ہے۔ اس کے علاوہ خالی اوقات میں وہ الٹن کیمپ میں مہاجر بچوں کو مفت تعلیم دینے کے لیے اپنی خدمات پیش کر دیتی ہے۔ جہاں اس کی ملاقات ایک شریف النفس اور رحم دل ڈاکٹر سے ہو جاتی ہے۔ جو مالی اعتبار سے خوش حال اور سنجیدہ اور متوازن طبیعت کا آدمی ہے اور وہ عالیہ کو شادی کا پیغام دینا چاہتا ہے، لیکن وہ بوجہ اس پیشکش کو قبول کرنے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتی۔ پھر ایک شام مشکوک حالت میں پھینچا کرنے والی پولیس سے پھپھتے چھپاتے قیل میاں کا جھوٹا بھائی تشکیل جو ہمیشہ سے ایک آوارہ مزاج نوجوان رہا ہے اور ایک مدت سے لاپتہ تھا، عالیہ کے گھر کے لان میں پناہ ڈھونڈتا آ نکلتا ہے اور انتہائی ہراساں اور خوف زدہ ہے کیونکہ پولیس برابر اس کی تاک میں لگی ہوئی ہے۔ عالیہ اسے دیکھ کر پہچان کر بغیر معمولی خوشی کا اظہار کرتی، اور اسے اب آئندہ کے لیے برابر اپنے پاس رکھنا چاہتی ہے۔ لیکن عالیہ کی ماں اسے پہچان لینے کے باوجود عالیہ کے اس ارادے اور خواہش پر ناک مہجوں چڑھاتی ہے اور اس کے وجود پر نفیر کرتی اور اس کے مزید قیام کی سخت مخالفت ہے۔ اور پھر اگلے ہی دن تشکیل علی الصباح عالیہ کی الماری سے روپیہ نکال کر چوروں کی طرح اس گھر سے راہ فرار اختیار کرتا ہے۔ دوسرا ڈرامائی منظر یہ ہے کہ مصفر راتنی مدت تک روپوش رہنے کے بعد اچانک عالیہ کے گھر میں آدھکتا ہے۔ جب سے وہ اپنے ماموں مانی کا گھر چھوڑ کر تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے علی گڑھ گیا تھا۔ وہ بالکل لاپتہ رہا۔ لیکن ہمیں یہ یاد کو اس نے اپنے سینے سے چٹائے رکھا، اور غیر شادی شدہ بھی رہا۔ عالیہ میں اسے اس کی بہن تہمینہ کی جھلک چشم زدن میں نظر آ جاتی ہے جس اسیج کو وہ برسوں اپنے ذہن اور

روح میں بسائے رہا تھا۔ اسے اس وقت عالیہ کے اسیج سے جو نظروں کے سامنے ہے، ہم اہنگ کر لیتا ہے اور اپنے آپ کو اس سے منسلک کرنے کی تجویز اس کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ عالیہ کے لیے یہ ایک انتہائی پرخطر مقام ہے۔ اس کی ماں کو یہ تجویز کسی طرح بھی مطبوع خاطر نہیں۔ وہ اول دن سے ہی مصفر سے نفرت کرتی رہی ہے اور نفرت اور حقارت کے جذبات اس کے دل میں ایک بار پھر ابل پڑتے ہیں اور وہ مشتعل اور آتش زبیر پا ہو جاتی ہے اس کے پہلو پہلو عالیہ میں بغاوت کا جو جذبہ شروع ہی سے مستر رہا ہے، وہ اپنی ماں کی مخالفت کے رد پر دمخترک ہو جاتا ہے اور وہ مصفر کو ہر قیمت پر قبول کرنے پر آمادہ اور مصفر نظر آنے لگتی ہے لیکن جب مصفر اپنے مستقبل کے نقشے کی تشکیل تمام تر ادنیٰ اقدار کی روشنی میں کرنا چاہتا ہے تو عالیہ پھر جاتی ہے اور اس کے اندرون کی ساری مخفی قوتیں اس پر لینا کرتی نظر آتی ہیں، اور وہ اس تجویز کو پوری قوت کے ساتھ مسترد کر دیتی ہے۔ یہاں ہم ایک لمحے کے لیے اس حقیقت سے روشناس ہوتے ہیں کہ عالیہ کے لیے مادی آسائش و راحت اور تو نگری بھی آخری اور مکمل آئیڈیل نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لیے بھرپور زندگی کا اساس بے پناہ اور خالص محبت کا جذبہ ہے۔ عالیہ کے سخت احتجاج اور انکار پر ناول اس طرح اختتام پذیر ہوتا ہے:

”میں شادی نہیں کر دوں گی! ماں، آپ سن لیجئے۔ مصفر بھائی، میں شادی نہیں کر دوں گی۔ وہ کسی سے اٹھی، اب جب آپ یہاں آئیں، تو سوچ لیجئے گا کہ مجھے تہمینہ آپا یاد آتی ہیں۔ میں اس باب سے چھٹکارا چاہتی ہوں۔ وہ تیز تر قدموں سے اپنے کمرے کی طرف بھاگتی گئی۔ خدا حافظ۔ جب وہ اپنے کمرے میں بے سرحہ بڑی تھی، تو اسے ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ کبھی اس کے سینے پر سے دھم دھم کرتی گزر گئی۔ میں نے آپ کو ہر دیا بجایا۔ میں نے آپ کو ہر دیا بجایا۔ اس نے دونوں ہاتھ اپنے سینے سے باندھ لیے۔“ (۴۴-۴۵-۴۶)۔

یہاں غیر شعوری طور پر عالیہ کو اپنے اوپر بھی کے فتح پانے کا احساس نمایاں ہو رہا ہے۔ لائٹس کے بجوت سے آخر کیسے چھٹکارا پایا جاسکتا ہے۔ دلچسپ اور قابلِ توجہ امر یہ ہے کہ ناول کا



آواز بھی صفر ہی کی ذات سے ہوا تھا اور اس کا اختتام بھی اسی پر ہوتا ہے۔ اس طرح ہم گویا ایک دائرے میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ہندوستان سے آمدہ چھمی کے خط سے ذرا ہی پہلے یہ انکشاف ہوا تھا کہ وہ اپنے سرال والوں سے ناراض ہو کر جو اسے اپنے ساتھ پاکستان لے جانے پر مجبور کر رہے تھے، طلاق لے کر اپنی گجی سمیت اپنے مرحوم چچا اطہر میاں کے گھر واپس آجاتی ہے اور حبل میاں اسے بحیثیت بیوی برضا اور رغبت قبول کر لیتے ہیں، اس طرح تجدیدِ محبت کا ایک پُرانا انسانہ مکمل ہو جاتا ہے اور عالیہ کی بجائے چھمی ان کے حصے میں آجاتی ہے اور وہ دل سے اس کے قدردان ہیں۔ اب اس پر ناٹلنگ کا مٹی خیر نصیرہ بھی دیکھئے :

"خط ختم کر کے وہ (عالیہ) ادھر ادھر دیکھنے لگی۔ وہ اس وقت کتنی خال اور دیران پھر رہی تھی۔ بڑا اچھا بڑا چھمی کی زندگی بن گئی۔ اس نے ایسی آواز میں کہا، جو اس کی اپنی نہیں تھی۔" (ص ۲۷۶)۔

یہاں پھر ایک چکر پورا ہوتا اور ایک دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ ان دونوں اعتبارات سے (ص ۲۸۸ تا ۲۸۹) جو ابھی دیئے گئے، یہ مترشح ہوتا ہے کہ عالیہ اور چھمی دونوں کے دلوں میں جیل میاں کے لیے محبت کی پھانس برابر اٹکی رہی، جیل میاں نے چھمی کے منسلک ہو جانے کو عالیہ کے شعور نے پوری طرح قبول نہیں کیا اور یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ چھمی نے اپنے شوہر اور سرال والوں کے ساتھ پاکستان جانے کی تجویز کو شاید اس لیے مسترد کیا کہ وہ ایسی صورت میں جیل میاں سے ہمیشہ کے لیے دُور ہو جاتی، باوجودیکہ وہ تخلیق پاکستان کی اس درجے حاضری تھی۔ اس کے لیے محبت، سیاست پر غالب آجاتی ہے جبکہ عالیہ کے سلسلے میں ایسا نہیں ہوا۔ اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ ناول میں دو امور خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ اول ایک خاندان کی دو سپر ہیروئیں کے مختلف افراد کی زندگی میں خارجی حالات کے تناظر میں مادی اور جذباتی دو جز کا انعکاس اور ان جذلوں کی تصویر کشی جو ان کی زندگی کی تیسرے شکل میں نمودِ معاون ہوتے ہیں، اور دوسرے ہم عصری سیاست کے بعض پہلوؤں کی ایک اچھٹی سی نقش گری۔ اس پر مترادف دو اور عناصر ہیں جو ناول کی تکنیک سے تعلق رکھتے ہیں۔ اول

یہ کہ اس کے دروہیت میں افراط و تفریط سے گریز اور ایک طرح کا توازن اور نظم مضبوط ہے۔ یہاں جذبات کے اتار چڑھاؤ اور کشش تو بے شک نمایاں ہیں، لیکن ان میں کجھڑاؤ اور انتشار نہیں ہے۔ جذبات کی شدت اور انداز بیان کی بند آہنگی کہیں بھی نظر نہیں آتی۔ اس کا اظہار Muted یا دبا دبا سا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ مذبحِ مستور نے ہر تفصیل کو بغایت احتیاطاً میاند روی اور سبک پن کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے اور اس میں وہ کامیاب نظر آتی ہیں۔ یہاں جذباتی سطح اور عقلی یا نظریاتی سطح پر کسی طرح کی ہتھات یا excess نہیں پائی جاتی۔ بلکہ مواد کے تمام اجزاء احتیاط اور سلیقے اور نگہ بن کے ساتھ باہم گرا آمیز کیے گئے ہیں۔ یہاں کسی طرح کی بقراطیت نہیں بھاڑی گئی ہے، جو ناول کے تھیم کے ساتھ ہم آہنگ نظر نہ آئے، جیسی کہ بانو قدسیہ کے ناول راج گدھ، میں اکثر جگہ نظر آتی ہے، اور توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے معمولات، الجھاؤ اور سرگرمیوں کی مولی مولی جزئیات کو بڑے فطری طریقے سے پیش کیا گیا ہے اور ان کی پیش کش کے درمیان اور انہی کے وسیلے سے انسانی نفسیات کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ زندگی ایک تماشہ ہے جسے ہم کھلی آنکھوں سے ہر وقت اپنے ارد گرد دیکھتے رہتے ہیں۔ اور اسی سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ یہ کوئی ٹھہرا ہوا منظر نہیں، بلکہ یہ ہر لمحہ تغیر اور تبدیلی کی زد پر رہتا ہے اور اسی دوران افراد کی انائیں، اپنی نوع بہ نوع پیچیدگیوں کے ساتھ نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ اس ناول میں اس کا خطرہ تھا کہ پس منظر میں سیاسی سرگرمیوں اور ان کے مضمرات اور نتائج پر تکیہ کر کے ان پر حاشیہ آرا کی جاتی، لیکن ایسا نہیں کیا گیا۔ اس طرح ناول ایک طرح کے احساسِ زیاں سے بچ گیا۔ حالانکہ تقسیمِ ہند (۱۹۴۷ء) سے چند سال قبل سیاسی سطح پر جوار بھاٹے کی کیفیت موجود تھی اور احساسات میں شدت اور اشتعال بھی تھا۔ ناول نگار نے بڑی ہنرمندی سے کام لے کر اپنے آپ کو جذباتیت میں طوط ہونے سے بچایا ہے۔ لیکن اس سے ایک سقم ضرور پیدا ہو گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے تقسیم جیسے بڑے دلچسپ یا حادثے کے پس منظر اور حالات، مابعد سے کسی کردار کو کوئی گہرا اور پیچیدہ تعلق ہی نہ ہو۔ تھیم کی غیر موجودگی اس حد تک بھی کیا؟ تقسیم کی موافقت اور مخالفت کے پس منظر ایک فلسفہٴ زیست اور طرزِ احساس تو یقینی طور پر تھا، جس کی کوئی خفیف سی جھلک بھی ناول



میں نظر نہیں آتی۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، ناول پر شروع سے آخر تک ایک طرح کے تردد کا احساس چھایا ہوا ہے۔ زندگی کا پورا ڈھانچہ اور گھریلو تعلقات اور روابط ایک غیر یقینی بنیاد پر مکمل ہوئے ہیں، صرف لوہے کی وہ کرسی جس کا مختلف کردار وقتاً فوقتاً سہارا ڈھونڈتے اور اس پر آکر سناٹے ہیں اور جو صحن میں بڑی رہتی ہے، ایک علامت ہے استقرار اور استمرار کی، مسرت کے لمحے یہاں گریز یا پاورنا مکن الحصول نظر آتے ہیں۔ بے شک یہاں کوئی کردار ایسا نہیں ہے، جسے غیر معمولی کہا جاسکے، اور جو ہمیں تفکر اور تامل پر اکسائے، اور اپنے لیے ہمارے دل میں کوئی محفوظ جگہ بنا لے اور نہ یہاں ایسی دنیاؤں تخلیق کی گئی ہیں، جنہیں فینٹسی کی دنیاؤں کہا جاسکے یہاں انہی واقعات کو پیش کیا گیا ہے، جن سے روزمرہ زندگی کا چکر عبارت ہے اور ان کرداروں کو جو اسی مانوس فضا میں اُگتے، بڑھتے اور سانس لیتے ہیں، لیکن طنز کے نازک اور موثر حربے سے بھی جگہ جگہ کام لیا گیا ہے، جو فن کار کی ذہانت پر دال ہے اور ایک طرح کے ازالہ سحر سے بھی یہاں ہیں ایسے جانے پہچانے کرداروں سے شناسائی حاصل ہوتی ہے، جن کی اصل تصویریں ہم روزانہ اپنے گرد و پیش دیکھتے ہیں، اس لیے وہ ہمیں مانوس سے لگتے ہیں اور ہم ان سے ایک طرح کی بگاڑتگی، ہمدردی اور ہمدی محسوس کرتے ہیں۔ یہ ایک بندھاؤ کا ناول ہے جس میں تشو و زوائد سے کام لینے سے احتراز کیا گیا ہے یا وسط درجے کے ناول سے کچھ سوا ہے اور اسرار میاں جیسے کردار کا خلق کیا جانا اس کے اعتبار اور وزن میں یقینی طور سے اضافے کا باعث بنا ہے جس سے انسانی نفسیات کے محرکات اور عوامل میں ناول نگار کی نگاہ کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

## آبلہ پا

جدید دور میں خواتین ناول نگاروں کے قلم سے لڑو میں جو ناول منظر عام پر آئے ہیں ان میں رضیہ فصیح احمد کا ناول بہ عنوان آبلہ پا پر کشش ہے۔ اس میں تکنیک کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا گیا۔ لیکن اس میں ایک نوع کی تزئین کاری یعنی VIRTUOSITY منور پائی جاتی ہے۔ نیا پن اگر ہے تو صرف اس قدر کہ کہیں داستان گو واحد حاضر منکلم ہے اور کہیں دوسرے کردار۔ صاحب عامر اور امجد وغیرہ واقعات کے بیان میں بڑی حد تک تسلسلہ نظر ہے۔ لیکن اس کے پہلو پہلو اُگے بڑھتے اور پچھے لوٹ آنے کے اعمال بیک وقت سامنے آتے رہتے ہیں، اور توجہ کو چونکا اور مستعد رکھتے ہیں۔ اس طرح حال، ماضی میں مدغم ہوتا نظر آتا ہے اور ماضی حال کے آئینے میں جلوہ گری کرتا اور ہمیں واقعات کے ایسے محرکات سے آشنا کرانا ہے، جن کا سبب اور رشتہ تلاش کرنے کی ہمیں جستجو اور خواہش ہوتی ہے۔ یہ پورا عمل دومرکزی کرداروں صاحب اور اسد کی ایسی کہانی ہے جس میں ان دونوں کے ارتباط باہمی کے بہت سے مدوجزر سامنے آتے ہیں اور ہمیں تھوڑا کر رکھ دیتے ہیں۔ صاحب ایک مثالی کردار ہے۔ اس کی خوبیاں اس کی شخصیت میں اس درجے پرست ہیں کہ ہزار طوفانوں کی لپیٹ میں آنے کے بعد بھی یہ شخصیت محکم اور مستبر نظر آتی ہے۔ زندگی کی دایہ پڑخار میں آبلہ پائی اس کے لیے نوشتہ تقدیر ہے۔ وہ ایک گھائل وجود ہے، یکہ و تنہا اور اس، فریب خوردہ، لیکن اس شکست و ریخت اور ہزیمت و پستی کے باوجود وہ اپنی SANITY اور اپنے توازن کو برقرار رکھتی ہے، اور حیرت انگیز صبر و تحمل اور مفودہ گذر سے کام لیتی ہے اسے پے پے جو جذباتی صدمے پہنچتے ہیں وہ شخصیت کی آزمائش کے لیے بہت غیر معمولی نوعیت کے ہیں۔ اس کے لیے صوبت زندگی بھی ہے اور عمل بھی ناول کا آفاقی ذہن



کی اسد سے ہوٹل چنستان میں بالکل غیر متوقع ملاقات سے ہوتا ہے۔ وہ دونوں ابھی غفلان شباب ہی کی منزل میں ہیں اور اس منزل پر ایک دوسرے میں جذبہ کشش محسوس کرنا ایک فطری عمل اور ناگزیر حادثہ ہے لیکن اس کا راستہ ہموار ہوتا ہے اس چھوٹے سے خوب رو، بچل اور سیاب آسانچے کے لیے مہا کی دہشتگی سے جو اس ہوٹل میں اس کے ساتھ ہی قیام پذیر ہے اور اسد مہا پر یہ ظاہر کیے بغیر نہیں رہتا کہ یہ سچہ بولی ایک لادارٹ سچہ ہے جو اپنے ان باب کے ناگہانی طور پر ایک دوسرے کی مفارقت کے سبب اس کے دامنِ عافیت میں پناہ گزیں ہو گیا ہے۔ یعنی جسے اس نے گودے لیا ہے اور اس طرح اس کے لیے اس نے تحفظ کی آسودگی فراہم کر دی ہے۔ جہاں اس بے لوث جذبہِ حریم اور کشادگی قلب و نظر کے لیے لامحالہ طور پر اپنے اندرون میں تحمین شامی کا پر زور دائیہ محسوس کرتی ہے۔ ہوٹل چنستان میں صبا اپنے باپ کے ساتھ عارضی طور پر ٹھہری ہوئی ہے اور جب وہ اپنی چھٹی صص کی روشنی میں اس کششِ باہمی کا احساس کرتے ہیں جو صبا اور اسد کے درمیان پیدا ہو گئی ہے اور روز افزوں ہے، تو وہ اپنے گھر کے دوسرے افراد اور دوستوں سے کراچی جاکر مشورہ کرنے کے بعد صبا کو اس کے انتخاب کے لیے بر طیب خاطر منظوری دے دیتے ہیں جہاں اور اسد رشتہ ازدواج میں منسلک ہونے کے بعد (اور یہ عمل جلد ہی اپنے اتمام کو پہنچتا ہے) مہر زفاف منانے کے لیے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ جب وہ دریائے کابل کو عبور کر کے سرکاری مہمان خانے تک پہنچنے کا عزم کرتے ہیں تو فیزی دریا کے مین و وسط میں پانی کے پر شور ریلے میں صص جاتی ہے اور وہ اپنی مہم کے نادرہ نتائج سے نبرد آزما ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس افزائری کے دوران اور اس صبر آزما اور شکیب طلب وقت کو کسی نہ کسی طرح گزارنے کے لیے اسد صبا سے یہ فرمائش کرتا ہے کہ وہ اسے ان قابل ذکر لمحات اور تحریات سے آگاہ کرے جو اس کے حافظے کے نہایتانوں میں محفوظ ہیں اور جذباتی حیثیت سے اہمیت کے حامل۔ قیاس چاہتا ہے کہ ایسے لمحات اور تحریات جو آڑے دنتوں سے متعلق ہیں، اس کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں معاون رہ سکیں۔ اس نقطے پر پہنچ کر مہا کے بڑے کی بجائے بچے کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ اسے ایک طرح کی مراجعت یعنی REGRESSION کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ اس تکنیک کا ایک حصہ ہے جو اس میں برتی گئی ہے۔ اور جسے FLASH BACK تکنیک کا نام دیا گیا ہے۔ دیئے تو عمومی طور سے ناول کا عمل وقت

کی گرہیں کھولنے یعنی اس کی UNFOLDING ہی سے سامنے آتا ہے اور اس لیے فکشن تقریباً لازمی طور پر RETROSPECTIVE ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہاں ماضی کے اوراق پلٹنے کا مقصد تارئین کو صبا کی سائیکی کے ایک سے زیادہ پہلوؤں سے واقف کرانا ہے اور اس ماحول کی بھی ایک جھلک دکھانا جس میں اس سائیکی کی پرورش و پرداخت ہوئی۔ اس میں دو امور خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں اول تعلق اور وابستگیوں کا وہ تانا بانا جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کے افراد اپنی زندگی گزار رہے ہیں اور دوسرے اجتماعی زندگی کے اس شعور کو نمایاں کرنا جس پر ابھی انفرادیت کی چھاپ نہیں لگی ہے۔ جہاں آپس کی رقابتیں بھی ہیں، رسم و رواج کے سخت گیر ضابطے بھی، توفیر اور نوعِ مرکبوں اور مرکبوں کے درمیان جذبات کی آنکھ بولیاں اور نشیب و فراز بھی، بر حیثیت عمومی اس معاشرے کے اسٹریکچر پر مردوں کی گرفت مضبوط اور مستحکم ہے اور اس میں ایسے کردار بھی ہیں جیسے شاہد باجی جو حکم اور لگیں کی نضامیں رہ کر اور اس کے خلاف احتجاج نہ کر سکتے پر بارمان یعنی اور موت کے محضر نامے پر دستخط کر دیتی ہیں۔ تیسرا عنصر جو اس NARRATIVE میں اہم ہے وہ یہ کہ صبا جو اپنی خلقی اور فطری صلاحیتوں کے اعتبار سے ممتاز اور منفرد ہے ناقدری اور بے اعتنائی کا شکار رہتی ہے اور اس میں احساسِ محرومی پرورش پاتا رہتا ہے۔ اپنے باپ کے گھر کے ماحول میں بھی اور بڑے اور منجھے تائیا ابا کے گھر پر بھی، جہاں اسے بہتر فیملی مواقع میسر آنے کے خیال سے منتقل کیا جاتا ہے، اس کی انا کو غیر شعوری طور پر دبایا جاتا رہا ہے، یا کم از کم اسے پنپنے نہیں دیا جاتا اور اس کے استحقاق کے مطابق اسے توجہ اور قدر و منزلت دستیاب نہیں ہوتی۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ اس دباؤ اور امتناع کے باوجود اس کے اندر بغاوت اور برہمی کے جراثیم جڑ نہیں کھینچتے صرف ایک طرح کی دل گرفتگی اور سرگندگی کا احساس اسے کچھ کے دیتا رہتا ہے۔ شاید یہی پایاں کار اور بالواسطہ طور پر ایک نوع کی وسیع ہمدردیوں، رواداری اور گردنِ قلب کے نشوونما کا سبب بھی بنتا ہے جس کا ایک مظہر اسد کے منہ بولے بیٹے بولی کے ساتھ اس کی بے لوث شفقت اور محبت ہے یہاں یہ تذکرہ کر دینا بھی عجیبی سے خالی نہ ہوگا کہ ہوٹل چنستان میں جہاں صبا اپنے باپ کے ساتھ ایک طویل عرصے تک مقیم رہتی ہے، وہیں دو صحت کر داروں سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ ان میں ایک نگیم گراونون میں جو پیٹ جھکر باتونی میں انہیں اپنے خیالات اور تاثرات کے برتا اور بے لوث اظہار



سے باز رکھنا تقریباً ناممکن ہے، اور دوسری میڈم ڈبل روٹی ہیں، جو بے جا احساس تفاخر کا اس درجے کا شکار ہیں کہ ان کی نظر میں نہ کسی کی دولت و ثروت کوئی معنی رکھتی ہے، اور نہ اپنے معاشرے میں قدر و منزلت۔ وہ اپنے آپ کو خلاصہ کائنات سمجھتی ہیں۔ یہ دونوں معتمک اس لیے ہیں کہ وہ خالی الذہن MINDLESS ہیں اور ادنیٰ اور فیفیف یعنی TRIVIAL بھی۔ وہ خود فربہ کا شکار ہیں۔ لیکن انہیں اس کا مطلق احساس نہیں، وہ ان لوگوں کی حرکات و سکنات پر کڑی نظر رکھتی ہیں، جو ہوٹل چھستان میں کچھ دن کے لیے آکر ٹھہرتے ہیں اور زندگی کا غم غلط کرنے کے لیے لہو و لبس میں غرق نظر آتے ہیں۔ کچھ عرصے کے بعد اسی ذیل میں اسی ہوٹل میں ہماری دو اور بے سنگم گراہیاں سے ٹھہر رہی ہیں، ان میں ایک بیگم موصل خاں ہیں جنہیں SCANDAL-MONGERING کا بڑا چمک ہے، اور وہ اس میں بہارت تامہ رکھتی ہیں۔ ان کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

"اپنے قہجے ایسے وجود کو تیز رنگوں کے کپڑوں میں لپیٹے بوں نظر میں، جیسے کسی بڑے

آدمی کی آمد کے سلسلے میں بنائے گئے دروازوں کے سوزنوں کو ریشمی کپڑوں کے ڈھانچے دیا گیا ہو۔۔۔ زندگی میں ان کا ایک ہی مشن تھا، ہر قسم کے مشورے مفت اور بے طلب دینا۔"

(ص ۱۴۲)

اور دوسرے ان کے شوہر موصل خاں ہیں، جن کے خارجی نقوش اس طرح ابھارے گئے ہیں:

"خود بھاری بھر کم چال جیسے کڑی کان کا تیرہ بڑی بڑی مونچھیں مشرق تا مغرب پھیلی

ہوئی، جیسے جھانگ مانگ کا جنگل۔ بڑے بڑے بال۔۔۔ گول گول تجسس آنکھیں۔ ان پر

موٹی موٹی سیاہ ایک دوسرے میں الجھی ہوئی بھونوں کا سایہ۔۔۔ یہ اپنی بیوی کی طرح زندہ گو

تھے۔ اپنی تصویریاں بنا کر واقعات کو کتنی کے ساتھ ان پر ڈھالا کرتے تھے۔" (ص ۱۴۵)

ان دونوں تصویروں میں، جن میں آخری میں موصل خاں کو قیاس آرائیوں کے موہر کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے، ایک طرح کی IRONIC PARODY ملتی ہے، جو دلالت ہے 'اور جس میں طنز و مزاح کے عناصر باہم گراؤ میں لکے گئے ہیں۔

جہاں ایک طرف صبا کے کردار میں ایک طرح کا ٹھہراؤ و استقرار اور مرکز جوئی ہے یعنی وہ CENTRIPETAL ہے، اس کے بالقابل اسد، آوارہ خرامی کا رسیا، سیلاب آسا اور مرکز گریز یعنی

CENTRIFUGAL ہے۔ اس کے مزاج میں تلون اور غنائی خرابی کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اور یہی عناصر اس کی دلچسپی اور استقامت کے دشمن ہیں اور اس کے تہجد کے فقدان کے ذمے دار۔ وہ مختصر اوقات نئی فضاؤں میں سانس لینے کا شائق اور آرزو مند، اور نئے نئے چہروں کا اضطراب کے ساتھ متلاشی اور انوکھی مسرتوں کے حصول میں ہر وقت سرگرداں نظر آتا ہے۔ نہ وہ ایک واحد مرکز پر ٹھہر سکتا ہے، اور نہ صرف ایک ہی محبوب کی اداؤں کی گرویدگی سے اسے ٹھیک رہتی ہے۔ وہ سیر و سیاحت کا شوقین ہے اور ہر جگہ آشیاں سازی کے لیے تیار اور آمادہ رہتا ہے۔ صبا کی فطرت مشرقی عورت کی فطرت ہے کہ وہ جس چوکھٹ کو ختم یعنی ہے، تاہم خیات اسی کو اپنا آستار تصور کرتی ہے۔ ایک سیاحت کے دوران جب اسد سے لاہور میں چھوڑ کر کہیں باہر جاتا ہے (اس کی ملازمت چونکہ سرکاری طور پر سرورس کرنے کی ہے، اور یہ اس کی طبیعت کے اقتضائے پوری طرح ہم آہنگ ہے) صبا کا دل چاہتا ہے کہ وہ اپنی سسرال کا ایک چکر لگا آئے، جہاں جانے کے لیے اسد سے اسے ابھی تک اجازت نہیں دی تھی، حتیٰ کہ شادی کے فوراً بعد بھی وہ اسے اپنے رشتہ داروں کے پاس لے جانے کے لیے رضامند نہیں ہوا تھا، شاید وہ ان کے حالات کو اس پر تشکا و نہیں کرنا چاہتا تھا، صبا کی سسرال کے ماحول کی جو نفش گری یہاں کی گئی ہے، وہ قطعی اور اساتذہ ہے اور حقیقت نگاری کے فن پر مصنف کی قدرت کو بہ کمال ظاہر کرتی ہے، اس میں جزئیات کی فراہمی کی بنیاد پر پوری تصویر اس طرح سجائی گئی ہے کہ کہیں کوئی تفصیل مشاہدے کے دائرے سے باہر نہ رہ جائے، چھوٹے چھوٹے کمرے یا کوٹھڑیاں، الم علم سامان سے بھری ہوئی، ہر چیز بوسیدہ اور امکان حد تک گرد آلود، درودیوار نقلی اور بلا سٹر سے بے نیاز، کنگور سے شکستہ، بیت اللہ، واجبی، ضلع خانہ نام کی کسی شے کا وجود نہیں، ہاتھ مزدھونے کے لیے پانی کے تیل سے قوت کافی سے زیادہ صفائی ستھرائی سے مکان اور کمپنوں کو خدا واسطے کا بیر، پلنگ، پلنگیاں ڈھیلے ڈھالے اور ستر پوشی سے کوسوں دور، برتنوں بھاڑوں پر میل کبیل کی تہیں جمی ہوئی، کھانے پینے اور استعمال کی ہر چیز کمپیوں کی بورش اور پلٹا، جو شے جس ساعت سے برقی ہوئی تا حال اپنی جگہ دائم و قائم اور بد بدلی ہیئت سے گریزاں، انسانی دخل کی صرف اس حد تک مرہون منت کہ وہ اسے بدنامی اور بد حالی کی طرف لے جائے، پہننے کے کپڑے جن کا مصرف بزدلی ستر پوشی سے زیادہ نہیں، غلاطت میں



اٹے ہوئے گرد و غبار کی فراوانی اس شے پر دلالت کرتی ہوئی کہ حفظانِ محنت کا کوئی اصول قابلِ انتہا نہیں۔ ہر معروض پر لگندگی، انحصال و اختلال اور نیستی کے دہانے پر کھڑا ہوا، بیمار یا اور مند یا اس پر مستزاد چار سو بال بکھڑے ہوئے مسلط غرض پر پورا ماحولِ نکبت و افلاس، تاریکی، نوم پرستی اور احساسِ کمتری و ناداری کی گہرائیوں میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہاں پہنچ کر مہا اپنے آپ کو ایک بکساجی اور بہت شکن فضا کے روبرو پاتی ہے، جہاں ماہ و سال ہم کر رہ گئے ہیں۔ یہاں بڑے بڑے موزوں نوجوان لڑکے لڑکیوں کی رنگارنگ تصویریں، جس صفائی، سروسیت اور ہنرمندی کے ساتھ بنائی گئی ہیں۔ وہ دل و دماغ میں رچ بس باقی ہیں اور گہرا اور دیر پا اثر چھوڑتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے گوکان یا روزنر جیسے کسی مصور نے موقع کے چند جینٹوں سے ایک مکمل نقشِ صلوٰۃ قرطاس پر ابھار دیا ہو۔ یہ تصویریں کلبے کو ہیں، دراصل ایسے لرزاں سلیبے ہیں، جو ہر طرف منڈلاتے نظر آتے ہیں اور یہی اور ہیبت ناک کے احساس کو شدید کر رہے ہیں۔ یہ سلاخوں کے تقریباً نچلے متوسط طبقے کے افراد کا ایک دلزدہ مرقع ہے۔ یہاں جو گھٹن، تاریکی اور انتشار ہے اسے دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ شاید ان لوگوں اور جانوروں کی زندگیوں میں بس بہت ہی کم فرق رہ گیا ہے۔ یہ یلگی ہوئی رو میں ایسے زندان میں محبوس ہیں، جہاں چاروں طرف سے اونچی اونچی کالی کالی دیواریں تازہ ہوا، روشنی اور راحت و معیت کے ذروں کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ یہاں گرد و پیش میں نفع نگرنگی اور کڑا کرکٹ کے جوانبار لگے ہوئے ہیں، وہ سانس لینے تک کی اجازت نہیں دیتے اور ظاہر ہے غارتگی پر گھٹنِ جم و جان کے خلیوں میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے اور انہیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔ یہاں خارجی اور نفسی زندگی کی سطح بنایتِ بہت ہے۔ اسد مہا کو اپنے گھر والوں سے ملانے سے اسی لیے کترا ہا تھا کہ وہ اسے اس بے ڈول اور کم خوردہ دنیا سے ریست ناس کر کر اپنا بھرم نہیں کھونا چاہتا تھا۔ اس پر منتظر ہیں کہ جو کچھ نظر آتا ہے، وہ دراصل پورے معاشرے کا جو ایک تاریک سیارے سے کم نہیں ایک ایچ ہے۔ اپنے سسرال والوں کے روبرو پہنچ کر مہا کو ایسا لگا جیسے وہ کسی اجنبی جزیرے سے سفر کے عجیب و غریب مخلوق کے درمیان آگئی ہو، جہاں اس کی حیثیت کا بیج کے اس طرف کی طرح ہو، جسے ہاتھ لگانے سے اس میں بال پڑ جانے کا اندیشہ ہو، اور جہاں اسے اپنے آپ کو ماحول سے ہم آہنگ کر لینے کا کوئی امکان ہی نہ ہو۔

اس طرح کا ایک اور نقش ہمیں ہوٹلِ چمنستان کی پشت پر واقع شدہ کواٹروں میں رہنے والوں کی زندگی کے قریبے میں ملتا ہے۔ یہ اور بھی زیادہ تنگ تاریک معانیت سوز اور اذیت ناک ہے۔ ان میں وہ عورتیں اور بچے رہتے ہیں جن کے شوہر اور باپ ہوٹل میں کام کرتے ہیں، جہاں دن و رات فوٹا غیر ملکی سیاح آکر چندے قیام کرتے ہیں اور خود کو نئے کے اہل فروت بھی ستانے کی غرض سے اگر ڈیرا ڈال دیتے ہیں۔ ان کو اڑھائیوں میں رہنے والوں کی جواد لادیں نمودار ہوتی ہیں ان میں گورے بچے، گول منول اور نمد رست بچے بھی نظر آتے ہیں اور کالے کلوٹے سیاہ فام اور نسبتاً کمزور جٹے والے بھی اور ظاہر ہے کہ یہ علی الترتیب غیر ملکی سیاحوں اور وطن کے کھاتے پیتے اور فارغ اہل لوگوں کی اولاد ہیں، جو کواٹروں میں رہنے والی سادہ لوح، پرکشش اور رنگ دست عورتوں کو چند لمحوں کے بدلے اپنی جنسی حرص و آرزو کا نشانہ بنانے کا نتیجہ ہیں۔ یہاں برکت مسیح ایک ملائی کردار کی حیثیت رکھتا ہے، جس کے سلسلے میں یہ جملے بہت معنی خیز ہیں:

"برکت مسیح کے بچے اپنی عادات و اطوار اور مکمل صورت کے اعتبار سے اتنے متوجع تھے کہ دیکھ کر حیرت ہوتی تھی کسی کی آنکھیں نیلی، بال جوڑے اور گورا جڑا ہے، دو کوئی کالا جھنگ چھٹی ناک اور چہرہ آکھوں کا مالک ہے۔ ان سب کے نام بھی اسی طرح مختلف زبانوں اور مذہبوں سے تعلق رکھتے تھے... یہی عجیب اتفاق تھا کہ جو بچے گورے جٹے تھے، ان اکثر بابا لوگوں کے چھوٹے بھائی یا بیٹے بن جاتے تھے۔ مزید بھی دھلا دھلا یا ریتا تھا۔ بال نیل میں چہرے ہوئے اور گنگھی چوٹی سے درست اور جو بیچارے سیاہ فام تھے، وہ ملیشیا کے اونگھے نکوڑ اور گریباں مکھی قیصوں میں بھرتے تھے۔"

(حصہ ۲۱۲-۲۱۹)

جب تکھی کوئی ایسی واردات پیش آتی، جسے صیغہ و راز میں رکھنا مقصود ہوتا، تو اس کے لیے ان عورتوں کے سروں پر جن کے نزول کا معنی خیز رمز استعمال کیا جاتا تھا، ناول کے اس حصے کو ایک طرح کی LOW COMEDY کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جسے پڑھ کر اور تصور کر کے بیک وقت تلمی اور تخرک احساس ہوتا ہے۔ اپنی سیاحت کے دوران اسد کو ایک مرتبہ کالام کے ریٹ پاؤس میں قیام کا اتفاق ہوا۔ اس سے پہلے بھی اس کا اس طرف گزر ہو چکا تھا، مہا جو اس مرتبہ اس کے ساتھ تھی۔



پھرتے پھرتے غیر ارادی طور پر باشا بعض تجسس کے جذبے کے تحت ایک اور تنگ و تاریک اور کثیف دنیا میں جا پہنچتی ہے جس کی تحریک ایک بہت ہی حسین و جمیل پہاڑی عورت کو دیکھ کر اسے ہوئی جس کا سراپا اس طرح بیان کیا گیا ہے :

"پہاں کواریوں میں سے ایک عورت نکلی، وہ سیاہ کپڑے پہنے ہوئی تھی۔ اس کا رنگ سرخ و سفید اور بے داغ تھا۔ ناک ستواں آنکھیں دریا کے پانی کی طرح شفاف اور نمی لیے ہوئے بال اس کی رات کی طرح سیاہ اور لمبے: وہ کوئی کپڑا اور یا کے کنارے پڑے ہوئے پتھروں پر ڈال کر داپس ہوئی اور انہیں دیکھ کر ٹھٹھکی گئی۔ اس نے اس کی طرف دیکھا، آنکھوں میں لمبے بھر کے لیے چمک سی پیدا ہوئی۔ ترشے ہوئے گلانی ہونٹوں پر مسکراہٹ لہرائی۔ اور

اس نے اٹھ اٹھا کر انہیں سلام کیا: (ص ۴۵۳-۴۵۴)۔

اس عورت کی کوٹھری میں حاکم صبا کو یہ معلوم ہوا کہ وہ ایک سپاہی کی بیوی ہے اور اس کی اس سے مٹھ بھیر ہو چکی ہے (اور اسے شبہ ہوا کہ مٹھ بھیر ہی نہیں، بلکہ اس سے ماسوا بھی)۔ وہ عورت کچھ ٹوٹے ہوئے اردو کے لفظ بھی بول لیتی تھی۔ جو اس نے انہی سیاحوں سے ربط میں آنے کے باعث سیکھ لیے تھے اور پھر ایک تلخ حقیقت کا انکشاف صبا پر اس وقت ہوا جب رات کو سوتے میں اس کی آنکھ کھل گئی، اور اس نے اس کو اس کے بستر پر نہ پا کر اس کی تلاش شروع کی۔ اور کچھ دیر بعد کمرے سے باہر نکل کر سرگردانی کے بعد اسے اس کا اور اس پہاڑی عورت کے سامنے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے نظر پڑے۔ یہ ان جذباتی جھٹکوں میں سے ایک جھٹکا تھا، جو صبا کو اس کے ساتھ رہنے کے دوران کئی بار پہنچے پڑے۔ اس سیاق و سباق میں یعنی خوبصورت اور دلآویز پہاڑی عورت کے ضمن میں صبا کے رد عمل کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے :

"تب وہ اجلا، مصطفیٰ پانی وہ دریا کے کنارے اور پہاڑوں میں سیدھے کھڑے ہوئے ہرے بھرے درخت، وہ لہرائی سرک، وہ پھرتے ہوئے پانی کے اوپر ملتے ہوئے جھولنے، وہ شفاف نیلے آسمان پر قاز کے پروں کے سفید بادل ایک دم اس کے دل سے اتر گئے، اور اس کا دل یوں بوجھل ہو گیا، جیسے کسی نے من بھر کا بھرا ہوا

کرکڑی میں لٹکا دیا ہو، (ص ۱۸۲)۔

اس پہاڑی عورت کے علاوہ بھی صبا نے اس پاس کے گھروں کے مکینوں کا جائزہ لیا، تو اسے اس امر کا دلہذا احساس ہوا کہ ان چھوٹے چھوٹے گھروں پر نہ صرف غربت اور افلاس کے گہرے بادل چھائے ہوئے ہیں، بلکہ ان میں بسنے والی عورتیں جنسی استحصال اور اس کے مواقع سے اکثر دوچار ہوتی رہتی ہیں۔ انہی میں سے ایک کا کہنا ہے :

"آدمی کو مرے ہوئے تو ایک زمانہ گزرا یا، یہ تو یونہی پراپیوٹ سما ہے: (ص ۱۸۵)۔

یہ سارا حول ایک ایسی تنگ و تاریک کھوہ ہے، جس کے اور چھوڑ کا پتہ لگانا آسان نہیں۔

صبا اور اس کے علاوہ اس ناول میں کئی کردار ایسے ہیں۔ جو ان دونوں کا تضاد پیش کرتے ہیں اور ان کے متوازی بھی کہے جاسکتے ہیں۔ ان میں صبا کے باپ کے دوست چچا احمد کی بیٹی رومینہ اور سہیلہ ہیں۔ شمر باجی اور ان کے بھائی عامر ہیں، امجد اور سمر احمد ہیں۔ عذرا اس کے شوہر شاہد ہیں۔ عذرا کی بہن اور اس کا شوہر ہیں، ایک اور کردار اصغر کا ہے، جو اس کا دو بیٹوں کا بے تکلف دوست رہ چکا ہے۔ ویسے تو وہ ناول کی بیرونی سطح یعنی PERIPHERY ہی پر اپنا وجود رکھتا ہے، لیکن اس نے اس کو امریکہ جانے اور وہاں کی دستیاب جنسی سہاریوں میں ڈوب جانے کا مشورہ دیا تھا۔ ایک معنی میں امریکہ کو ناول کے عمل میں جوار بجائے کے لانے کا ذمے دار ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ رومینہ ایک نیکی اور شوخ و شنگ یعنی GLAMOROUS قسم کی لڑکی ہے۔ جو دلربائی اور دلستانی کے ہر ہر گڑھے بخوبی واقف ہے۔ اس کے کردار میں جو کچھ ہے وہ سطح پر ہے۔ اس کی کوئی نجی اور اندرونی دنیا نہیں ہے۔ وہ بیک وقت صبا کی دوست بھی ہے اور اس کی حریف بھی۔ وہ اپنے دل پر کوئی چوٹ نہیں پڑنے دینا چاہتی۔ وہ عشق و عاشقی کے کھیل کو ہنگامی کھیل ہی سمجھتی ہے۔ اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ وہ اس پر ڈوڈے ڈالنے میں کامیاب ہوتی ہے، وہ اس کے مشنوں کا شکار ہونا چلا جاتا ہے کہ وہ کافر ادائی کے سولہ سنگار سے پوری طرح آراستہ پیراستہ ہے اور اس کا بھی جنسی تسخیر کے ہر ہر گڑھے پوری طرح آشنائے۔ صبا میں جو رکھ رکھاؤ، دروں بینی اور سوز و درد مندی ہے، اسے معاشرتی ناہمواریوں کا جو احساس اور اس میں خدمت خلقی کا جو جذبہ ہے، وہ اس کے کھنڈرے پن اور کام جوں کے پھنوں سے میل نہیں



کھاتا تھا۔ صبا چنانچہ غاد ہے اور روبینہ شمع محفل۔ وہ ہمیشہ اپنے مقابل پر چھا جانے کی فکر میں رہتی ہے۔ صبا کو اس کا گمان بھی نہ تھا کہ اسد اور روبینہ ایک دوسرے پاس طرح پر وازہ دار گرنے لگیں گے۔ پہلی بار اس نے ان دونوں کی پرچھائیں اس وقت دیکھی، جب کہ وہ اسد کی غیر شائستہ حرکتوں کے مظاہرے سے سبزار اور متغیر ہو کر تن تنہا سینا بازار میں منعقدہ تقریب سے واپس لوٹ رہی تھی۔ اس دوران جب اس نے اپنے جہیز کی قیمتی شال ایک فقیر کو دی، جو سردی کی شدت سے کانپ رہا تھا اور بھوک کی شدت سے اس کا دم لیوں پر تھا۔ اور اس کے پاس اپنے مصائب و شدائد سے خبردار نہ ہونے کے لیے کچھ بھی نہیں تھا۔ اس نے اسد اور روبینہ کی شبیہ گنجان باغ کے درختوں کے نیچے اوجھل ہوتے دیکھی۔ روبینہ اور اسد کے مابین کشش اور لگاؤ کا یہ ڈرامہ کافی مدت تک چلتا رہا۔ صبا نے اس کے کئی مناظر اپنی آنکھوں سے اور سانس روک کر دیکھے اور وہ یقین اور شک و شبہ کی جان لیوا کیفیات کے درمیان بھولتی رہی اور اپنے کو نبھانے کی کوشش کرتی رہی۔ شروع ہی میں روبینہ اور جولیت کے اس ڈرامے کا ایک منظر اس طرح سامنے لا گیا ہے:

"میں نے تیار ہونے کے بعد ڈرائنگ روم کی کھڑکی سے باہر دیکھا۔ روبینہ اور اسد کھڑے ہوئے تھیں کر رہے تھے۔ روبینہ کا ایک ہاتھ کمر پر رکھا تھا۔ وہ اٹھلا اٹھا کر اسی انداز میں باتیں کر رہی تھی۔ جیسے میں نے اسے پارٹوں میں باتیں کرتے دیکھا تھا۔ ہر جملہ فحش کرنے کے بعد وہ ایک ہلکا سا ناؤں قہقہہ لگاتی، چاہے وہ بات کیسی ہی سنجیدہ کیوں نہ ہو۔ مگر قہقہے گھر میں ہم لوگوں سے باتیں کرنے وقت اس کا ہوجا سکل دوسرا ہوتا۔" (ص ۷۷)۔

مزید:

"ابھی نیشنل آؤٹ گھنٹہ گزارا ہو گا کہ دروازے پر دستک ہوئی۔ اس نے آؤٹ دروازہ کھولا اور روبینہ کھڑی تھی۔ آنکھیں رنگ کی ٹائیلوں کی ساری اسی رنگ کے جوتے اسی رنگ کے بڑے بڑے ٹاپس کاٹوں میں سیاہ بال اور سیاہ بلاؤز کی بیک گراؤنڈ میں خوب دیک رہے تھے۔ ناخنوں پر انہیں رنگ کی پالش تھی۔ بدن میں اسی رنگ کا پیرس تھا۔ سیاہ اور نئی بنائی ہوئی اور آنکھوں کے سایے میں اس کے گال آگ کی طرح دھک رہے تھے۔

دروازہ کھلتے ہی وہ اندر آئی اور ادھر ادھر دیکھا اور پھر بولی، تم تیار نہیں ہوئیں ابھی تک صبا نے سنی ان سنی کر کے کہا، "اؤ، آؤ تم شعلہ بنی ہوئی ہو کس کو جلا کر خاک کرنے کا ارادہ ہے۔" (ص ۳۹)۔

روبینہ کے کردار میں تلاقی پہلو ضرور دریافت کیا جاسکتا ہے کہ اس نے اسد سے شادی کی پیش کش کو اس لیے درخور امتنا نہیں سمجھا اور قبول نہیں کیا کہ وہ اپنی دوست کو اس کے جائز حقوق سے بے دخل ہوتے دیکھنا گوارا نہیں کر سکتی تھی اور اس کی جگہ اپنے آپ کو مستقل طور پر بٹھانے پر رضا نہیں تھی۔ دوسری طرف یہ امر بھی لائق توجہ ہے کہ صبا کو جو سیم جذباتی صدمے پہنچ رہے تھے، وہ انہیں کمال ضبط و تحمل کے ساتھ برداشت کرتی رہی، اور اس کے دل میں اور کم از کم اس کی زبان پر روبینہ کے لیے کلمات تحقیر و تضحیک کبھی نہیں آئے۔ کوئے سے واپسی پر جب روبینہ، اسد اور بولی اسے اسٹیشن پر لینے کے لیے آئے تو روبینہ سے اسد کا بے تکلفی کا مظاہرہ اسے ناگوار ضرور گذر رہا ہو گا، اور کوئی وجہ نہیں کہ ایسا نہ ہوتا، لیکن وہ صرف جی مسوس کر رہ گئی۔ اور اس نے اس موقع پر بھی انتہائی بردباری سے کام لیا، اسی طرح کی خود ضبطی کا ایک استجاب انگیز نمونہ ان طور طریقوں اور لمبگی اور احساس محرومی کی ان متضاد کیفیات کے اظہار میں ملتا ہے۔ جو صبا کا ایک دوست عذرا اس کے شوہر شاہد اور عذرا کی بہن اور بیٹوں کی مابین تعلقات کے مثلث میں نظر آتا ہے۔ عذرا اپنی بہن کا متقابل بمثل ہے ان دونوں بیٹوں کے درمیان موازنہ ایجاز و اختصار کے ساتھ اس طرح کیا گیا ہے:

"عذرا ہر جگہ زم زم روئی اور غیر محسوس طور پر چلنے والی ہوا تھی، تو آبا اپنے ذہن کے کڑیوں

سے داف بادل کا وہ ٹکڑا تھیں جو کبھی نہیں برساتا ہے۔" (ص ۳۵۶)۔

عذرا سراسر تامل نگار اور سرانگندگی ہے جبکہ اس کی بہن اشارہ چشم و ابرو سے کام لیتا بخوبی جانتی ہے اور عذرا کا شوہر شاہد اس کی انہی اداؤں کا قاتل ہے۔ وہ دونوں صرف جنسی طور پر ایک دوسرے میں ملوث رہ چکے ہیں۔ بلکہ اب تک ایک دوسرے پر فریفتہ اور ایک دوسرے پر اتھار رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود عذرا صرف اپنی بہن اور اپنے شوہر کے وجود کو برداشت کرتی ہے، بلکہ دونوں بہنیں ایک ہی گھر میں چین اور اطمینان کے ساتھ زندگی بسر کر رہی ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس



صورت حال کا جواز ناقابل یقین نظر آتا ہے۔ مڈرا اور سب ایک دوسرے کی ہمدردی و ہمدردی ہیں۔ مڈرا بھی سب کی طرح ایک آئیڈل کر رہا ہے۔ ایک گھر میں رہتے ہوئے ہر وقت اپنے شوہر شاہ کی اپنی بہن سے گریہ کی اور جذب و شوق کے مظاہرے کو بہ ختم خود دیکھنے اور اسے انگیز کرنے کی جوتاب و طاقت وہ رکھتی ہے، وہ کسی قدر بعد از قیاس معلوم ہوتی ہے۔ بعد میں ان جانے طریقے پر شاہد میں ایک نمایاں اور اچانک تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ وہ اپنا تبادلہ پشاور کرالینا ہے اور اپنی دیرینہ محبوبہ سے برضا و رغبت اعتنا برتتے ہوئے اپنی پوری مڈرا کی طرف مراجعت کرتا ہے اور اپنے مختصر سے خاندان سمیت پشاور کا رخ کرتا ہے۔ یہاں وہ معمول کے مطابق زندگی کے کاروبار میں پوری احساس ذمہ داری کے ساتھ مصروف ہو جاتا ہے، اور پھر باطنی کی طرف مڑ کر نہیں دیکھتا۔ لیکن اس تبدیلی کے پس پشت محرکات پردہ خفا میں رہتے ہیں اور یہ تبدیلی بادی النظر میں ایک ممد ہی بنی رہتی ہے۔ شاید اس کا مقصد صبا اور روبینہ اور اس کے درمیان تعلقات کا تضاد پیش کرنا اور کردار کے دونوں یعنی TYPES کو ایک دوسرے کے بالقابل رکھنا ہو۔

شمر باجی کے بھائی عامر سے جو ایک قانونی وکیل ہے، صبا کی ملاقات بالکل غیر متوقع طور پر ہوتی ہے۔ صبا نے جس فیئر کو اپنے جہیز کی قیمتی شال اس پر جم کھا کر اس کے حوالے کی تھی، وہ چوری کے شبہ میں گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ گو وہ اس معاملے میں قطعی بے قصور ہے۔ صبا عامر سے پر مشورہ طلب کرنے کے لیے اس کے دفتر پہنچتی ہے کہ کیا واقعات کو ان کے صحیح تناظر میں رکھ کر فیئر کی رہائی اور جان بخشی کی کوئی صورت نکالی جاسکتی ہے۔ عامر صبا کے حسن و جمال اور اس کے اطوار کی تہذیب و شائستگی سے حد درجہ متاثر ہوتا ہے۔ اس کا سراپا عامری کی زبان سے

”وہ مشکل سترہ اٹھارہ سال کی لڑکی معلوم ہوتی تھی، جسم نہایت سڈول جس میں چست قیاس میں مکر خصوصاً بہت سی نظر آ رہی تھی۔ سفید و پڑنا سے پرھیلا ہوا تھا۔ بال سنہری اُبل سیاہ تھے۔ جو نرم اندلیسی سی چوٹی میں اس طرح گونڈھے گئے تھے کہ نہ پر جگہ جگہ لٹیں سی آ پڑی تھیں۔ چہرے پر وہ گندی سنو لاپٹ تھی، جسے میں آج تک بہترین رنگ سمجھتا

ہوں۔ اس میں خلد کے اندر سے ایک گلابی سفیدی ایک تازگی سی چھا گئی ہے، جو صرف اس رنگ کا حصہ ہے، گلاب قدرے ابھرتے ہوئے، ادھ گلابی مائل، آنکھیں روشن، چمکیں لالچی، ہونٹ گلابی، نیچے کا ہونٹ قدرے موٹا آنکھوں اور پیشانی کی طرف دیکھنے سے ذہانت اور ساتھ ہی ساتھ مصرویت کا غیر معمولی امتزاج نظر آتا تھا۔“ (ص ۳۵۴-۳۵۵)

اسد عارضی طور پر اپنی ملازمت کے سلسلے میں ڈھاکہ کے کارخ کرتا ہے اور صبا اس دوران اپنے بڑے اور مریض باپ کے پاس آ جاتی ہے، جو اب اپنی زندگی کی آخری گھڑیاں گن رہا ہے اور صبا کی چھوٹی عالتہ پچاس سال کی ادھیڑ عمر کی عورت، جو آگے اور بڑھنے سے روک گئی تھی، اس کے ساتھ ہی رہتی ہے، صبا یہ سوچ کر آئی تھی کہ اس کے باپ کی زندگی کے جو چند سال باقی رہ گئے ہیں، ان میں وہ اس کی پوری طرح خدمت گزاری کر سکے گی ان کے نہیں سرخ رو بھی ہوگی اور اپنے حالات کی تلقین اور اس سے پیدا شدہ تناؤ کو ان پر ظاہر بھی نہ ہونے دے گی۔ شاید وہ اس کے اپنے بچے کی ولادت کی بھی منتظر تھی، جو اس کی کوکھ میں آہستہ آہستہ گھل رہا تھا اور مستقبل کی بہت سی امیدیں اس نے اس سے جائز طور پر وابستہ کر رکھی تھیں اور اس لیے وہ اسے بطور فردا کی شدت کے ساتھ ہر طور کی طرح منتظر تھی۔ اسد روبینہ سے اپنے تعلقات استوار کرنے میں تندہی کے ساتھ لگا ہوا تھا۔ ادھر عامر جو صبا پر دل و جان سے فریفتہ ہو گیا تھا اور جسے صبا کے اسد سے تعلقات کے ناقابل بیان صدمہ خراب ہو جانے کا پوری طرح علم تھا، یہ توقع کر رہا تھا کہ وہ صبا سے شادی کر کے اسے اس کی ذہنی الجھنوں اور خفگی سے چھٹکارا دلانے میں کامیاب ہو جائے گا اور اپنے لیے اسودگی اور عاقبت کی جنت بھی قیمر کرے گا۔ صبا اپنے شکوک و شبہات کی جھمن اور تلخ کالی کے باوصف اور ان کے بوجھ تلے دبے رہنے کے باوجود اسد کے نام کو حرج و مان بنائے ہوئے تھی۔ اور اسے کسی طور بھی حالات کے مجبور ہار میں بے آسرا چھوڑنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ اس کے جذباتی ہیولے سے چمٹے رہنے پر مصر تھی اور اسد صبا کو اپنے اور روبینہ کے درمیان راہ کا کاٹنا سمجھ کر اسے پورے طور پر ہٹا دینا چاہتا تھا تاکہ پھر روبینہ کے لیے اس سے منسلک ہونے میں پس و پیش کے لیے کوئی وجہ جواز باقی نہ رہ سکے۔ اس منصوبے کے تحت وہ اس دوران جبکہ ڈھاکہ کے صبا اس کی واپسی کی منتظر تھی



بولی کا لگا گھونٹ کر اسے ہلاک کر ڈالتا ہے، اور مہاکو باقاعدہ طلاق نامہ لکھ کر روانہ کر دیتا ہے۔ تاکہ باہمی تعلقات کے انقطاع میں کئی حصے بھیں کی گنجائش باقی نہ رہ جائے۔ اس کی اس منتقام کا ردوائی اور ایذا رسانی کی جہلت کا سراغ اس رنگ طبیعت میں ملتا ہے، جو اسے اپنے باپ سے ذہنی ورثے کے طور پر ملتا تھا اور اس کا یکطرفہ غیظ و غضب میں آجانا بھی اسی کا ایک شاخاڑ معلوم ہوتا ہے۔ اس محرک کا سرچشمہ یہی میراث ہے۔ ان دونوں واقعات کے وقوع پذیر ہونے کے بعد وہ اپنی سرخ روئی یا درسیا ہی کے جلو میں رو مینہ کے گھر کا رخ کرتا ہے۔ جہاں عامرے رومینہ کی سنگینی کی تقریب کی چہل پہل اس کا مزہ بڑا ہی نظر آتی ہے۔ آخر آخریں اسے فادر اینڈین کا خط ملتا ہے، جس میں کئی کا جوامر یکہ میں اصغر اور اسد دونوں کی دائرہ رہ چکی تھی، اعتراف نامہ بھی ملخوف ہے، جس کے مطابق بولی دراصل اصغر کے جڑوے سے ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ افکشاں اس کی اپنی تذلیل کے ثبوت میں آخری سیخ ٹھوکنے کی حیثیت رکھتا ہے، یہ ایک ایسی ناگہانی اور صاف بردوش اطلاع ہے، جو حواس کو گم کر دیتی اور رہن سہن کے سارے تمام مجام کو ریزہ ریزہ کر دیتی ہے۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، اسد اور مہاکو اس ناول کے مرکزی کردار ہیں۔ یہ انفرادی حیثیت سے بھی نمایاں ہیں اور اس کے تانے بانے کا بھی ایک حصہ ہیں، جو ان کے ارد گرد بنا گیا ہے۔ یہ سب وقت کے بعد سے بھی گہرا تعلق رکھتے ہیں اس ناول میں ماضی اور حال دونوں جہات یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آتی رہتی ہیں مستقبل کی جھلکیاں یہاں نظر نہیں پڑتیں کہ یہ ابھی دھندلکے میں لپٹا ہوا ہے۔ حال سے اس کا تعلق صحیح معنوں میں برائے نام سا ہے اور اسد اسے اپنے نقطہ نظر سے ایک لڑکیزان سمجھتا ہے، جس سے حتی الامکان لذت اندوزی کی جائے اور پھر اس پر خط قہقہے کھینچ دیا جائے۔ وہ زندگی کی میزانِ انداز میں حواس لذتوں کے اکتساب کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے کہ زندگی استقرار کی صفت سے متصف نہیں۔ بولی ایک ایسا بچہ ہے جس کی زندگی کی جڑیں اپنے ماحول اور ورثے سے کٹی ہوئی ہیں، اور اس لیے وہ نفسا میں خلقِ نظر آتا ہے اس کا بیج اس کے پیش پرست دوست اصغر نے اپنی اور بعد میں اس کی امریکی دائرہ کے رحم میں ڈالا تھا۔ وہ اس کا لگا گھونٹنے میں اس لیے کسی تامل اور تذبذب کو راہ

نہیں دیتا کہ وہ اسی کے توسط اور بیانیے سے مہاکو رسائی حاصل کر سکا تھا، مہاکو کے ہاتھوں سے نکل جانے کے بعد یا یہ کہیے کہ اس سے مکمل طور پر نجات حاصل کرنے کے بعد وہ اس از کار و زور شے کو اپنے پاس رکھنے کا روادار نہیں۔ مہاکو اور بولی دونوں اس کے نزدیک محض خارجی موضوع یعنی OBJECTS ہیں۔ کوئی وجودی شخصیت نہیں رکھتے۔ اسد ذہانت سے بہرہ مند تو ضرور ہے، مگر اس میں نازک احساسات کی انوسناک حد تک کمی ہے۔ وہ خود خود نو دہ لینا ہے اور اس میں مرتعش احساس کی کمی کا اندازہ مہر دی کے اس فقدان سے بھی ہوتا ہے، جس کا اظہار وہ اپنے گھروالوں کے حالات پر مہاکو کے رد عمل پر تبصرے کی صورت میں کرتا ہے۔ اس کے رد عمل میں فوری اور گہری انسانیت کی واضح کمی محسوس ہوتی ہے۔ وہ اپنی ظاہری شخصیت کی طبع کاری سے بھرپور فائدہ اٹھاتا ہے۔ اس میں ایک طرح کی سطحیت اور ادب پرستی ہے۔ اس کا اندازہ مینا بازار میں شراب کی بوتل پر بولی چڑھانے سے لگایا جاسکتا ہے۔ مہاکو کے رد عمل کے جواب میں اور فقیر کو اپنی قیمتی شال دینے کے سلسلے میں یہ بتانے پر کشال اس نے اس لیے دی تھی کہ اس وقت اس کے پاس نقدی موجود تھی، وہ یہ کہہ کر کہ اگر تمہارے پاس شال نہ ہوتی، تو مجھے یقین ہے تم اسے اپنا بلاؤ اور ساری اتار کر دے دیتیں، اپنے غم و غصے کا اظہار کرتا ہے اور اس کا جواب سن کر

”اسد۔ وہ زور سے چلائی جیسے صبر کا دامن اس کے ہاتھ سے چھوٹ گیا ہو۔۔۔ تم نہ حرکت کرو“

بیچ ہوا اور پھر معلوم کب کا بخارا اس ایک محلے میں تھا، جو ابھی پورا ادا بھی نہیں ہوا تھا، ایک ٹھنڈا اس کے منہ پر پڑا۔ (ص ۲۶۹)۔

ذہنیت، سوچنا، پن اور تنقید الخ حرکتی کا اس سے بڑھ کر مظاہرہ اور کیا ہوگا؟ اس کے بالمقابل مہاکو پر فقیر کے معاملے کا اثر جس طور ہوتا ہے، اسے ایک HALLUCINATORY VISION کی حیثیت سے اس طرح معرضِ اظہار میں لا جایا ہے:

”رات بھر میں نیند اور بیداری کی درمیانی منزل میں کھڑی عجیب و غریب خواب دیکھتی رہی۔۔۔

باہر گروہوں کی سنہاٹ کی آواز آتی ہے، اور میں کہتی ہوں، ملائے گول لنگ جائے، لیکن یہ جھوک یہ گھٹن، مجھ سے برداشت نہیں ہوتی۔ آخر میں ایک کھڑکی کھول دیتی ہوں، کئی ہاتھ بچھے بکڑنے کے لیے پکٹتے ہیں، اور پھر ایک گولی میرے سینے میں پڑتی ہو جاتی ہے۔



گھبرا کر میں اٹھ بھئی پھر آنکھ لگ گئی۔ دودھ کھا کوئی انبان مسافر بھوک سے سر سینے پر ڈالے  
 فن ووق صحرا میں چلبلیا پی: خوب میں پڑا تدم قدم گھٹ رہا ہے۔ اس کی ٹانگیں لرز رہی  
 ہیں۔ دھما سمان کی طرف دیکھتا ہے اور کہتا ہے میں چار دن کا بھوکا ہوں۔ اور چہرہ گھٹنوں  
 میں سر ڈال کر طبعی ریت پر بیٹھ جاتا ہے اور میں جلا اٹھی ہوں؟ (مس ۳۶۰)۔

در اصل وہ پورا معاشرہ اسد جس کا ایک اہم فرد ہے رنگ رلیوں میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں اعلیٰ اقدار حیات سے وابستگی اور تمہد ناپید ہے۔ یہاں ظاہری چمک دمک گمراہ کن اور ادھی مہر چمک آزادی کے بے روک ٹوک استعمال اور تفاخر ہے جا پر زور ملتا ہے۔ یہاں جھوٹی مسرتوں کی تلاش اور ادنیٰ مقاصد کی چاکری ہی سب سے زیادہ توجہ جاتی ہے اور یہی میزان کارکردگی بھی جاتی ہے۔ اسد سروساحت پر جان دیتا ہے جب ہوٹل چشتان میں مقیم دو عورتیں صبا کی موجودگی میں (اور غالباً اسے چڑانے اور جلانے کے لیے) اس حقیقت کا اکتشاف کرتی ہیں کہ اس ہوٹل میں منیم غیر ملکی سیاح لڑکیوں میں سے سب سے زیادہ چمکدار ستارے کو اسدا پٹی ٹوپی میں چھپا کر لے اڑا تھا تو اس پر پش میں شرارت اور صبا سے رشک و رقابت کی چنگاری چاہے ایک حد تک موجود ہو، لیکن اس بیان کی صداقت میں شبہ کرنا بھی ایک نوع کی سادہ لوحی ہوگی۔ کیونکہ اسد کی طبیعت کا یہ رجحان زیادہ مدت تک ڈھکا چھپا نہیں رہتا۔ اسد کے مقابلے میں اس کا دوست عام نسبتاً زیادہ سوجھ بوجھ، فہم و فراست توازن اور ذہنی اور جذباتی پختگی اور فخر رسیدگی کا ثبوت پیش کرنا ہے۔ وہ بھی حسن بے باک و بے پردہ کے جلوؤں سے بے نیاز نہیں رہتا لیکن وہ اسد کی طرح دل چھینک اور بہانہ جو نہیں ہے۔ اس کے ہاں جذباتی مثبت قدریں ضرور ہیں جو اسے بے راہ روی اور جنسی فحشوں سے روکتی ہیں۔ صبا کے سلسلے میں وہ اپنے جذباتی جھکاؤ میں سچا اور کھرا ہے۔ اور یہی بے ربائی اسے آخر میں روئینہ سے منسک ہونے کی طرف مائل اور آمادہ کرتی ہے۔ اسد میں المیرہ دار کی بیچیدگی نہیں ہے۔ اس کے برعکس وہ ایک مبلور لڑائی گردار ہے، عام کی شخصیت میں جو اُجلا پن، سناٹ روی اور استعکاس ہے۔ وہ اسد کی جذباتیت بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ (اس کی متعین اور آزمودہ کارروائیوں سے یکسر مختلف ہے۔ اس کی قوت فیصلہ اور اس کے اندازے کی صحت اور توازن کے سلسلے میں روئینہ اور سہیل کے بارے میں اس کی یہ رائے قابل غور ہیں:

"ایک دن مباحثہ تنہائی میں خاص طور سے رومیہ کا ذکر نکالا اور دینہ کسی لڑکی ہے، بغیر کسی شبید کے اس نے پوچھا۔۔۔۔۔ لاتینے۔ روم کو کچھ کر لیجئے ان غیر ملکی گزلیوں کا خیال آتا ہے' جو لوگوں کے ڈرائنگ روم میں بھی ہوتی ہیں نیک سگ سے درست بنی سنوری نگران کا کوئی مصروف میری نگاہ میں نہیں آتا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ اور سپیلہ بیچارہ گھر کی بنی ہوئی وہ گڑیا ہے۔ جس کا منہ چپٹا ہوتا ہے، پاک ٹکونی، اسپیکس ڈرائونی اور جسم بے ڈول۔ اور اس کو جتنا سجاؤ بناؤ، اتنی ہی بھدی نظر آتی ہے۔ اونہ ہوں۔ وہ ہنس پری، بھٹی شکل و صورت چھوڑ کر تائے کہ ان لڑکیوں کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ اٹرا موڈرن ہیں، میں نے کہا یہ غور سی سوڈرن تو ضرور ہیں، مگر روکیا بری نہیں ہیں۔ شاید کے بعد اور دوسرے جائیں گی۔ (ص ۹۶-۹۷)۔

نادول کے آخر میں اس کے اپنے بارے میں اعترافات قاری کی آنکھیں کھولنے کے لیے کافی ہیں بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ جو دستاویزی شہادت اس نے اپنے بارے میں فراہم کی ہے وہ نادول کی بساط پر اس کے پورے عمل سے ظاہر ہو رہی ہے اور اس لیے اس میں کوئی شے کم و بیش ناگزیر اور محرک انگیز نہیں ہے۔ کہن کی مختلف آدھڑاؤں میں اس کی دہری اور پرفورم شخصیت کا انکاس پوری طرح دکھایا جاسکتا ہے۔ اس سے اس کے وجود کے خفیف پن یعنی TRIVIALITY کا ہر سرگوشہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس کے اپنے دوست اصرار کے انکاس پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ اس کے بطن کا گہرا ہوا بونی کا تنہ جس طرح کے کر و طن لونا اور جس طرح اس نے صبا سے پیکیں بڑھانے کے لیے آلا کار کے طور پر اسے استعمال کیا اس سے جنسی اور معاشرتی کاروبار میں اس کے طریق کار پر روشنی پڑتی ہے۔ بونی سے اس کی محبت ایسا لگتا ہے فی الاصل ایک طرح کا POSE ہی تھی کہ وہ مسلسل PLAY ACTING یا سوانگ بھرنے کا سہن نظر آتا ہے۔ اس کے جیس صبا بونی سے دل و جان سے پیار کرتی، اور اس پر اپنی ممتا پنجاہ کرتی نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں صرف جذبہ بڑا ہی کارفرما نہیں ہے۔ بلکہ ایک معصوم بچے کو پروان چڑھتا دیکھ کر وہ دل ہی دل میں خوش ہوتی، اور اس کی اس طرح خبر گیری اور ناز برداری کرتی ہے، جیسے ایک تخلیقی فن پارے کی دیکھ ریکھ کی جاتی، اور اس کے ایک مکمل نقش بننے کے لیے مختلف مراحل پر پورے انہماک اور دلچسپی کے ساتھ اس پر توجہ صرف کی جاتی ہے اور اسے فن جگہ سے سنبھالا جاتا ہے۔



نسائی کرلوں میں صبا کے علاوہ مین کردار اور اہم ہیں۔ ایک شاہدہ باجی اس اعتبار سے کہ وہ صبا کے لیے ایک قابل تقلید نمونہ یا آئیڈیل تھیں لیکن وہ ایک نعلِ مستعمل ثابت ہوئیں اور اپنے اندر ذاتی تناؤ اور تضادات کو سہارہ نہ سکے کے سبب موت سے جلد ہی ہم آغوش ہو گئیں اور پھر روہینہ اور عذرا۔ روہینہ مثل ایک رنگین تنی کے ہے جو فضاؤں میں محو پرواز اور بارغ کے ایک ایک پھول کے رس کو چاٹنا چاہتی ہے۔ عذرا اس شمع کی طرح ہے جو اپنی ہی گرمی اور حدت کے سبب ملام گھلتی رہتی ہے لیکن حرف شکایت لبوں تک لانے کی روادار نہیں۔ اسے اپنی بہن سے ایسی شدید اور بے پایاں محبت ہے کہ وہ باوجود یہ جاننے کے کہ اس کا اپنا شوہر اس کی بہن پر بری طرح زبھا ہوا ہے، یہاں تک کہ دونوں ایک ہی چھت کے سایے تلے اور عذرا کی اس امر سے واقفیت کے باوجود کہ وہ ایک دوسرے میں بری طرح لوث ہیں، وہ اس خلاف معمول صورت حال کی عجیب و غریب توجیہ اپنے اوپر اپنی بہن کے قرضے کی ادائیگی کی صورت کرتی نظر آتی ہے۔ روہینہ کی نسبت صبا عذرا سے قریب تر ہے اور اس سے ہم آہنگی محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنی ذات کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ وہ دونوں ہی محبت کا قریب کھائے ہوئے اور اس کی تلخی کا مزہ چکے ہوئے ہیں اور اس طرح ایک ہی قبیلے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اگر آمد صبا کو طلاق نامہ رولز کر دیتا، تو اغلب یہی ہے کہ وہ تادم واپس اس کے نام کی شیعہ پڑھتی رہتی اور اس کے تصور میں غرق رہتی۔ اس ناول میں قاری کی نظر انسانی تعلقات کے ان نازک رشتوں پر پڑتی ہے، جن سے کم و بیش سب ہی کردار متاثر ہوتے ہیں۔ انسان کی بے بسی اور بچا رگی کا دل ہلا دینے والا تاثر اس کے تایا ابا اور ان کی بیوی کی شخصیتوں سے متاثر کیے جانے پر ابھرنا ہے کہ یہ انسان نہیں بلکہ ایک طرح کے ڈراؤنے سایے ہیں، جو کونے کھڑوں سے نکل کر سارے انصاف پر چھا جانا چاہتے ہیں۔ اور ایسا لگتا ہے کہ وہ ہمیں دبو چنے کے لیے برابر آگے بڑھ رہے ہیں۔ موصول خاں میں جو ایک طرح کا بے تکاپی اور بے ہنگم پن ہے اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اسی طرح میگم موصول خاں بھی خاصی سنگی واقع ہوئی ہیں۔ میگم گوا موخون اور میڈم ڈیل روٹی کے سروں پر برابر کوئی نہ کوئی OBSESSION سوار رہتا ہے اور وہ اس سے چھٹکارا نہیں پاسکتیں۔ ایسے کردار اپنے گرد و پیش کی دنیا کو اپنے ہی کوثر کی

روشنی میں دیکھنا جائز سمجھتے ہیں۔ ای ایم۔ فاسٹر کی اصطلاح میں یہ سب FIAT کردار ہیں جو مرکز سے بھی ٹٹے ہوئے ہیں اور اپنے اندر کوئی قوت تو نہیں رکھتے۔ ان میں ایک طرح کی میکانیکی اور انجماد پایا جاتا ہے اور وہ اپنے لیے واہی کی ایک دنیا تخلیق کر لیتے اور اس میں مگن رہتے ہیں صبا کے لیے زندگی کا سفر ایک نوع کی آبدیائی ہے کہ اس کا دامن کانٹوں سے بھرا ہوا ہے؛ وہ چاہے جتنا بھی چھوٹا چھوٹا قدم رکھے، کتنا ہی وضع احتیاط کو مدنظر رکھے، حراں نصیبی اور شکست خوردگی برابر اس کا تعاقب کرتی نظر آتی ہے۔ اس سے بچ نکلنا شاید اس کے لیے مقدر نہیں۔

اس ناول کو پڑھ کر بالآخر جو تصور ابھرتا ہے وہ زندگی کی PRODIGALITY کا تصور ہے ایک طرف ہوٹل چمنستان میں بھرپور اور متنوع زندگی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، اور دوسری طرف اس کا وہ رخ بھی ہے جو ان بازاروں اور گلیوں میں صبا کی سسرال والوں کی جائے سکونت کے ارد گرد نظر آتا ہے۔ ایک طرف معاشرتی، تقریبوں اور جلسوں کی گہما گہمی ہے، مشاعروں اور مینا بازاروں میں زندگی کا اباں اور سر جوش ہے، اور اس کے بالمقابل صبا کے دل کی وہ سوئی بستی ہے۔ جو بتے بتے بھی نہیں بس سکتی اور ایسا لگتا ہے گویا زندگی کی جھل پہل اور ہماہمی پر تارکی کے سایے از ادال تا آفرینڈلا تے رہتے ہیں۔ یہ امر قابل غور ہے کہ صبا کے لیے شیشوں میں بند پھلیوں کا استعارہ ایکس سے زائد بار استعمال کیا گیا ہے کہ وہ ایک ہی ماحول میں سرسبز اور سرگرداں رہتی ہیں اور اگر اس کے باہر نکل بھی آئیں تو جاں بربت ہو سکتیں:

”میں سوچنے لگی کہ پھلیاں شیشے کے آدے پار زندگی کی چل پہل کو دیکھ سکتی ہیں اور پھر بھی وہ قید ہیں وہ اس زندگی سے مطمئن تو نہیں ہوں گی ان کی زندگی حتمی کی ہے کہ ان دستانیں نہیں ہیں۔ اگر یہ شیشے کی دیوار ٹوٹ جائے، پانی بہ جائے تو وہ اس سبز پر مینک ہنسک کر دم توڑ دیں گی۔ یہ قیدی ان کی زیست کا بیانا ہے۔“ (ص ۲۶)۔

مزید:

”پہلے تبدیل کر کے وہ ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں، ایک درجے سے دوسرے درجے تک بلا قصد یوں پھرتی رہتی جیسے شیشے کے حوض میں بند پھلیاں۔ کیا ہی



اجا ہوتا جو وہ بچل ہوئی۔ چند سال پانی کی محدود دنیا میں رہنے کے بعد طبی موت مر جاتی۔  
(ص ۲۳۳)۔

اسد کو شروع میں صبا کی زبان سے یوں متعارف کرایا گیا تھا:

"ہاں کی تیز روشنی میں اس کا ایک ایک نقش واضح اور جھلکاتا ہوا نظر آتا۔ وہ اس کی کندھوں تک چلے گئے سیاہ بال، وہ اس کا فراخ ماتھا؛ جو روشنی کی کرنوں میں آگئے کی طرح جھکتا، وہ اس کی سیاہ گہری آنکھیں، ستون تک، خمیدہ لب، وہ اس کا ہر چیز کو بڑی اعتیاد اور اسہلی سے اٹھانا، ادکھی کھی غیر شعوری طور پر سبز کھڑکی پر نظر ڈالنا گو میں اسے نظر نہ آئی ہوں گی" (ص ۵۰)۔

لیکن جب ہم ناول کے پورے عمل کے سیاق و سباق میں اس کا جائزہ لیتے ہیں تو مجموعی طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ایک ایسی سستی کا نقش ابھرتا ہے جو اپنے ہی بجائے ہوئے دامن کا شکار ہو گئی اور اس لیے شیکسپیر کے ڈرامے ہیٹھ سے ایک ترکیب مستعار لے کر یہ کہا جاسکتا ہے HOIST WITH HIS OWN PETARD اس کی زندگی کا عمل خود شکستی اس لیے ہے کہ اس کی ہاں مثبت قدروں کی کار فرمائی کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اس کی زندگی کا بانجھ پن اس کی بے رغبتی پر دال ہے۔ اس ناول کی بسات پر جو تصویریں ابھر کر سامنے آتی ہیں، وہ ایک دوسرے کا تضاد بھی پیش کرتی ہیں اور ایک دوسرے کو آئینہ بھی دکھاتی ہیں۔ اس میں حالتِ تنویش یعنی SUSPENCE کا بھی ایک عنصر ہے جو پڑھنے والوں کی دلچسپی اور توجہ کو برقرار رکھتا ہے۔ اس ناول کے بیان میں دو عنصر کسی قدر کھٹکتے ہیں۔ اول عشق و محبت اور حیات و ممات کے ضمن میں اشعار کا نقل کیا جانا اور دوسرے وہ دستاویز جو اسد اپنی زندگی کے نشیب و فراز کے بارے میں لکھا کرتا ہے۔ اس کے بہتر اجزاء رفتہ رفتہ قاری کے ذہن پر آشکار ہو جاتے ہیں۔ یہ دستاویز بیچتا ناول کی ہیئت کلی کا جزو لاینفک نہیں ہے ایسا لگتا ہے کہ ناول میں بھرے ہوئے اور زلدیہ دھاگوں کو برسرِ عت تمام یکجا کر کے ایک لڑی میں پرونے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اسد اور روبینہ کے مابین مکالمہ ایک دھماکے کے ساتھ سامنے آتا ہے اور پھر فادر اینڈ سن کا خط اور کئی کے اعتراف گناہ کی نوعیت بھی کچھ اسی طرح کی ہے یہ کردار کا ناول ہے، ڈرامائی ناول نہیں گو اس میں ڈرامائی عناصر

کی شدت و تاثیر ایک سے زائد بار محسوس کی جاسکتی ہے۔ تجربے کا وہ حصہ جس نے مصنف کو تخلیقِ اظہار پر اکسایا ہے یعنی اس کا RANGE وسیع ضرور ہے، لیکن ساتھ ہی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ مرکزی کردار صبا اور اسد دونوں ہی سطح پر ہاری توجہ کو اپنے اندر مذب کرتے ہیں۔ ان کی کوئی اندرونی زندگی نہیں ہے۔ ان کے ہاں دروں بینی ناپید ہے۔ ان کے ذہنوں میں جھانک کر دیکھا گیا ہے، اور نہ انہیں اندر سے ٹٹولا گیا ہے۔ جہاں تک فضا آفرینی کا تعلق ہے اسے موضوعی طریقے پر بھی نمایاں کیا جاسکتا ہے اور محدود معنی انداز سے بھی۔ بحیثیت مجموعی فطرت کی منظر کشی اور جذبے کے باد کا ایک دوسرے کے اندر ضم ہو جانا ہی ایک آئینہ عمل ہے، یہاں خلص طور پر ایسا نظر نہیں آتا۔ اس پوری زندگی کا اپنے مدد و جزر سمیت جو ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے، کرداروں کی وساطت سے ایک ایسا ایچ پیش کیا گیا ہے جو واضح اور قطعی ہے اس کے لیے فنی کفایت، موزوں تناظر اور ایسے اہتمام و انصرام کی ضرورت ہوتی ہے جس میں جذباتیت کو عمل دخل نہ ہو۔ لیکن اس میں کوئی واحد کردار ایسا خلق نہیں کیا گیا جسے ہمیشہ یاد رکھا جائے (باد و دیکھ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، یہ ناول کردار کا ناول ہے) اور جو ناول نگار کی ذہنی اور نفسیاتی شخصیت کی خارجی تجسیم ہو، یا خود زندگی کے کارواں میں دوسروں کی ہم قدمی کرتے ہوئے بھی ان سے علیحدہ کھڑا ہو، اور ان سے مادرِ ابو۔ یہ الفاظ دیگر اس ناول میں نہ بلندیاں ہیں اور نہ گہرائیاں۔



واحد حسین اس وقت جس منزل پر کھڑے ہیں اُسے زندگی کی شام کا وقت تصور کیا جاسکتا ہے۔ وہ شعر و شاعری کے رسیا بھی رہے ہیں اور صُن نسوانی کے متوالے بھی۔ مگر اپنے مثنوی کی حسین بیٹی سے شادی کے بعد جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ :

"سانے فرش پر جوتوں کے پاس ایک سرے کی کٹی جیسی لڑکی دمک رہی تھی سر پر ڈوڑھی بٹھا  
چاندوں طرف بڑی آنکھیں بھاڑ بھاڑ کر دیکھ رہی تھی جیسے کسی عجب خانے میں جلی آئی  
ہو۔" (ص: ۱۰۲)

انہوں نے اپنے جلالیاتی ذوق کو بالکل ممدود کر دیا ہے۔ اور ان کی کل کائنات، اور ان کی آرزویں اور خواہشوں کا واحد مرکز بنی بی بی گنجی تھیں جنہوں نے اپنے سارے اختیارات لنگڑی چوپڑ کو سوپ دیے تھے اور خود سارے گھر کی ذمے داریاں سے الگ تھلک بناؤ سنگھار کیے خوشیوں سے اچھمچا کر چلے گئے تھیں انہوں میں سہرے لگوں کا جوڑا بیکاتی مہری پر بٹھی رہتی تھیں، یا بھرنا دس پر پختے میں وقت گزرتا۔ (ص: ۱۰۳)

ان کے چوٹے بھائی احمد حسین جنہوں نے مناسب جگہ کی فاسی احوالاً یکم سے پراسرار حلات میں شادی رچائی، البتہ آخر آؤنگ رنگ ریلوں میں کھولے رہے، گوا جالہ یکم بھی ایک بھوکا سن کی لک تھیں، وہاں پوری لیم خیم خاتون تھیں، چالیس کو پار کر چکی تھیں۔ اس کے باوجود ان کا سبک سبک ایک نقشہ اور عقند کی طرح سرخی آئینہ گوارنگ اس پر کہیں کہیں ٹھکتی ہوئی ایرانی حسن کی جھلک، وہ اب بھی کسی کو مار ڈالنے کی صلاحیت رکھتی تھیں۔ ان کے بے پناہ حسن اور رعب دل نے بھی اتنا اضافہ نہیں کیا تھا، جو باوجود ان کی زبان میں تھا۔ (ص: ۱۰۴)

واحد حسین کا اکوڑا بناؤ راشد دراصل وہ علامت ہے جس کے ذریعے ایوان غزل کی زوال آمادہ جاگیر دارانہ زندگی اور اس زندگی کے درمیان جو مادہ پرستانہ کسب معیشت پر تعمیر کی گئی ہے۔ ردِ عمل کو بے نقاب کیا گیا ہے ایوان غزل میں مشاعرے منقذ کیے جاتے ہیں: یہاں حسن کی جلوہ آرائیاں ہیں چادڑ چھینچلے ہیں اور زندگی کی رنگ ریلوں کا انحصار حادث سے ملی ہوئی دولت پر ہے۔ جو شام کے ڈھلتے ہوئے سیالوں کی طرح کم ہوتی جا رہی ہے۔ راشد جو پیشے کے لحاظ سے انجینیر ہے اس زندگی کے حصار کو توڑ کر نئی زندگی میں داخل ہونے کے لیے راستہ بنانا چاہتا ہے۔ واحد حسین نے اس کی

## ایوان غزل

"ایوان غزل" اردو کی منفرد و راس انسانہ نگار جیلانی باؤ کا پہلا ناول ہے۔ اس کی پوری کہانی ایک تضاد کے گرد گھومتی ہے۔ اور اس تضاد کا اشاریہ ہے: "ایوان غزل" اور اس کے بالمقابل "الف لیلا" دو سکائی نقطے ہیں۔ جن سے دو مختلف خانہ لائوں کے افراد مسلک اور وابستہ ہیں اور اسی زندگی کے دو جز کا نقشہ اس ناول کے لیے خام مواد فراہم کرتا ہے۔ "ایوان غزل" دراصل ایک چوکھٹا ہے جس میں وہ تمام تصویریں آویزاں ہیں جو ایک پورے عہد اور ایک مخصوص سماج کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اس کے اپنے آداب اور قدیمیں ہیں اور یہ زوال آمادہ جاگیر دارانہ طبقہ کو ہمیشہ عزیز رہی ہیں یہاں شاعری، حسن پرستی، عورت کی کافر ادائی پر مبنی اور اسے زہر ہر جام پلانے ہی پر زندگی کی ساری ہماچی کا انحصار رہا ہے۔ اس کے برعکس "الف لیلا" کی زندگی مذہب کی رسمی شکل و صورت کی پابند ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ یہاں مذہب ایک فریب شخص ہے۔ حقیقت وہ ریاکاری اور کذب ہے جس کی دبیز تہ کے نیچے مذہبی محرکات کو چھپایا جاتا ہے۔ "ایوان غزل" میں مثنوی ہوئی دولت اور بھونٹی شاعری اور "الف لیلا" میں توہمات، ضعیف الاعتقادی اور ان کے ذریعے حاصل کردہ دولت ہر لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کا جواز ہیں اور اس طرح یہ ظاہر تضاد کے باوجود ان کے مابین ایک طرح کی اندرونی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس رہن بہن کا وہ انداز ہے، جو بشریکیم کی مغرب زدہ سسرال میں نظر آتا ہے۔ "ایوان غزل" کی روایات کے امین واحد حسین اور احمد حسین "الف لیلا" تہذیب کے نمائندے مسکین علی شاہ اور اس نئی زندگی کے نمائندے شیریکیم کے شوہر حیدر علی خاں ہیں۔ یہ کامد باری مغرب زدہ اور مادہ پرستانہ زندگی ہے، جسے "ایوان غزل" اور "الف لیلا" کے وجود میں تفریق کی ایک علامت سمجھنا چاہیے۔



شادی حیدر آباد کے ایک بڑے کاروباری کی لڑکی رضیہ سے بہت دیکھ بھال کر کے کی تھی۔ اسے جامہ عثمانیہ کی عمارت بنانے کا ٹھیکہ ملا ہے اور وہ سرکاری خرچ پر انگلستان اور یورپ کے دوسرے مالک کا دورہ بھی کر چکا تھا، تاکہ فن عمارت سازی کے جدید اصول سے واقفیت حاصل کر کے لوٹے۔ بھان صاحب جیسے لوگوں سے دوستی بھی اس نے اسی لئے کی تھی کہ ان کے توسط سے اسے بڑے بڑے ٹھیکے مل سکیں۔ دوسری طرف حیدر علی خاں میں جو یورپ سے تعلیم حاصل کر کے آئے ہیں وہ ترقی پسند تحریکوں سے وابستہ ہیں اور ان خیالات پر چار کرنے والوں میں ہیں جنہیں نئی سیاسی اور سماجی تحریکیں اپنے جلو میں لے کر اٹھتی تھیں۔ ان کے زیر اثر یہ ناگزیر تھا کہ بشیر بیگم کے توسط سے ایوان غزل کے در و دام ان نازہ ہواؤں کی زد میں آئیں جو بھارہ ہل پر بنے حیدر علی خاں کے بنگلے سے اٹھ رہی تھیں بشیر بیگم اس تبدیلی سے کیسے متاثر نہ ہوتیں اگر ایک طرف واحد حسین کلید اور راشد ایک حد تک پرانے نظام اقدار پر تکیہ کیے بیٹھے تھے تو دوسری جانب حیدر علی کی نظریں صاف طور پر دیکھ رہی تھیں کہ زندگی کا یہ دھڑا اپنے دن پورے کر چکا اور اس فرسودگی کو سینے سے جٹائے رکھنے سے کچھ حاصل ہوگا۔ اس ناول میں مرکزی کردار چاند اور غزل ہیں چاند بشیر بیگم کی اکھوتی بیٹی ہے اور وہ جس بے داغ اور قمر شمس کی مالک ہے اس نے چڑھتے سورج کی طرح حیدر آباد کی ہر منزل میں آگ لگا دی ہے۔ ایک طرف وہ نانائانی سے زیادہ اپنے ماموں کی آنکھوں کا تارا اور اپنی ممانی رضیہ کے دلار کا مورد ہے۔ اور دوسری طرف حیدر علی خاں کی محبت و شفقت کا محور و مرکز اس کی تربیت میں حیدر علی خاں کو زیادہ دخل ہے اور اس لیے وہ شروع ہی سے فنون لطیفہ کی دلدادہ اسٹیج پر اپنی جلوہ بازیوں کی شائق اور اس کے نتیجے کے طور پر دل پھینک عاشقوں کے لیے مرکز نگاہ بن جاتی ہے۔ اس کے حسن نسوانی کی کشش معافہ بردوش ثابت ہوئی ہے۔ واحد حسین اگرچہ ان باتوں کو ناپسند کرتے ہیں لیکن اب وہ زندگی کی جس منزل پر پہنچ چکے ہیں وہاں ان کے لیے اپنی بات کو منوانے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اور اس لیے وہ خاموشی اور بے بسی کے ساتھ اس منظر کے تماشا کی بنے رہتے ہیں۔ واحد حسین سے زیادہ وہ راشد کی شفقت کا مرکز بنتی ہے۔ جو خود زندگی کے دور لب پر کھڑا ہے اور اپنے پرانے ماحول سے قدم باہر نکال کر زندگی کی نئی شاہراہوں پر چلنے کا عزم کر رہا ہے۔ ان عزائم کی تکمیل میں چاند اس کے لیے مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ وہ راشد بزرگس کے

اصول پر چھ رہا تھا اور جانتا تھا کہ چاند جیسی تہذیب یافتہ، نوبل صورت اور فیشن ایبل لڑکیوں کا بھاء کتنا بڑھا ہوا ہے۔ اتنا کہ لوگ چاہیں تو ان کے سپہارے لاکھوں کا انٹر کیٹ لے لیں۔ (صفحہ ۱۴۴) چاند کی نوبل صورت کی بدولت راشد کے بہت سے بچے کام سنو گئے تھے، بھوکو وہ چاند جیسی نوبل بجائی کاموں کا اور تھا بڑے بڑے سرکاری فنکشن میں اس کا پرہ گرام ہوتا۔ کالج کے ہڑوڑے کی میرٹھن دی ہوتی۔ اخبار اس کے آرٹ پر سفارین لکھتے تھے اس طرح اوپنچے طبقے میں وہ نہ صرف خود پہنچ گئی تھی بلکہ اس نے راشد کو بھی پہنچا دیا تھا۔ (صفحہ ۱۵۴)۔

چاند نے اسٹیج پر اپنے کمال فن کے مظاہرے کی بدولت حیدر آباد کے اونچے حلقوں میں صدر بہت شہرت حاصل کر لی تھی۔ اس کا بے پناہ حسن ہر طرف اپنی رنگینیاں بکھیر رہا تھا۔ اس سب کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ وہ بدست، عیاش اور نودود لیتے، لوگوں کے دلم زویر میں گرفتار ہونے کے قریب رہتی تھی۔ بھان صاحب بنگرانی اور راجہ شیوراج اس قماش کے لوگوں میں تھے جو ایک طرف اپنے مقصد کے حصول کی خاطر افسانہ کو رشوت کے طور پر بڑے بڑے ٹھیکے دلاتے ہیں اور دوسری طرف خود چاند پر چکلی سالیوں اور آرائش و زیبائش کے ہر طرح کے ساز و سامان کے ڈھیر لگا دیتے ہیں۔ لیکن چاند ان سب چیزوں سے متاثر ہونے کے باوجود ایک آزاد اور مغزو شخصیت کی مالک ہے اور وہ ایک آرٹسٹ، بھوا کی محبت میں گرفتار ہو کر اس پر اپنا جسم ہی نہیں بلکہ اپنی روح بھی بچھا کر دیتی ہے۔ اسے حیدر علی خاں نے اپنی خیریت کہلانے کے لیے چاند کے پاس اس وقت بھیجا تھا، جب وہ اپنی سرگرمیوں کی وجہ سے خود زہر زمین چلے گئے تھے۔ یہ آرٹسٹ بھی کچھ عجیب و غریب قسم کا انسان تھا جو چاند کے حسن کی کشش سے مسحور ہونے کے باوجود اس پر اس طرح نہیں گرا، جیسے عام طور پر مرد کرتے تھے۔ اس کے لیے اپنے سیاسی مقصد کے حصول کے پیش نظر جہانی قربت سے زیادہ دینی ہمدردی اور وابستگی زیادہ اہمیت رکھتی تھی۔ وہ جہم کی لذتوں سے بہرہ مند ہونے کو اتنا ضروری نہیں سمجھتا تھا جتنا کہ دینی اشتراک اور ہم آہنگی کو۔ وہ یہ بھی جانتا تھا کہ تلخ اور سنگین حقیقتوں سے گھری ہوئی زندگی میں چاند اس کا ساتھ نہ دے سکے گی۔ بھوا کے سامنے جو نصف الحین تھا، وہ تھا ایک غیر طبقاتی سیاست کا قیام اور جاگیر دارانہ قسم کی حکومت کو ختم ہونے سے اکھاڑ بھینکنا۔ چاند جو اپنے حسن کی تمبلیاں ہر طرف بکھیرتی تھی اور بستی امداد کا رویہ برعکس دینے والی تھی، بھوا میں انتہائی کشش محسوس کرنے کے باوجود اسے اس بات



پر آمادہ نہ کر سکی کہ وہ اسے اپنی رفاقت میں ہمیشہ کے لیے لے لے۔ وہ اس کے ساتھ عمر بھر کا بیان ونا باندھنے پر تیار نہ ہوا اور جب وہ اسے چھوڑ کر چلا گیا تو وہ اپنی بساکی اور شکست خوردگی کو سینے سے لگا لے باقی عمر اس کے فراق میں جل جل کر مرتی رہی۔ بعد میں اسی سنجو نے قیصر کے ساتھ جو خاطر بیگم کی بیٹی تھی اور جسے 'ایوان غزل' میں ہر طرف دھکا راجاتا رہا تھا لیکن جو دہشت پسندوں کی جماعت میں شامل ہو گئی تھی، شادی کر لی، قیصر کے گھنے بے بال، بشیر بیگم اور چاند دوہوں کے لیے باعث رشک ملن تھے اس کی آنکھوں میں ہلاکت کشش تھی۔ سنجو اور قیصر کے سنجوگ سے جوڑ کی کرائی پیدا ہوئی اسے قیصر خود چاند کے سپرد کر آئی، کیونکہ سنجو اور قیصر دوہوں کے سروں پر موت کی تلوار برابر چلتی رہتی تھی اور بالآخر قیصر کو پھانسی کے تختے پر چڑھا دیا گیا۔

چاند کا کردار اس ناول میں انتہائی دلکش طریقے سے پیش کیا گیا ہے اس کے تحریریں حسن سے زیادہ اس کی شخصیت کے اندرونی حرکات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ بے شک وہ بعض غلطیوں کی ترکیب ہوتی ہے۔ لیکن اسے راشد نے شروع ہی سے ایک مخصوص سلیپے میں ڈھالا تھا، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ یہ ساؤنڈ ٹریجڈی حد تک اس کے باپ حیدر علی خاں نے وضع کیا تھا۔ راشد نے اسے اپنی مصلحت اندیشی اور اپنے حالات کو بہتر بنانے کے لیے استعمال کیا۔ چاند کے مزاج میں آزادہ روی خداداد اپنی بات منوانے کا جو جذبہ تھا، وہ اس لاڈلار کا نتیجہ تھا جو اسے شروع سے ملا۔ اس کی نا تجربہ کاری اور زرگیت نے بھان صاحب اور بلگرامی کو اس کا موقع دیا کہ وہ اسے ترغیب و تحریص کے سہارے جال دکھا کر اپنے جینگل میں پھانسنے کی کوشش کریں۔ راشد یہ سمجھتا تھا کہ زندگی کے انق پر چاند کو ایک روشن ستارے کی طرح چمکانا ہے، تاکہ اس کی تابانی سے وہ بھی اپنی دنیوی منفعت کی خاطر کسب فیض کر سکے۔ لیکن چاند کے دل میں محبت کی جو چمکاری سنجو اسے مل کر روشن ہو چکی تھی، وہ کسی مصلحت کی خاطر بجھائی نہیں جاسکتی تھی اور سنجو خواہوں کی جنت میں رہنے کی بجائے ٹھوس حقائق کی دنیا میں رہنے کو ترجیح دیتا تھا اور اسے حسن کی دلربائیوں اور محبت کی اندرونی سوزش سے زیادہ اپنے آرزوئوں کو بروئے کار لانے میں دلچسپی تھی۔ وہ بخوبی جانتا تھا کہ چاند اس سفر میں زیادہ دیر تک اس کا ساتھ نہ دے پائے گی۔ بلکہ پایاں کار ایک محفوظ پرسکون اور راحت و طمانیت سے بھرپور زندگی اس کے دامن دل کو اپنی طرف کھینچے گی اور اس کے حسن اور اس کی نمکنت کا انتصار بھی ہو گا۔ سنجو اسے

دل کو چاند اپنے لیے زحمت سکی، کیوں کہ باہمی کشش کے باوجود ان کے راستے اور ان کی منزل ایک دوسرے سے ہر اصل دور دور تھے۔ مگر وہ سنجو کو کبھی بھلا نہ سکی، اور اس کی یادیں سبک سبک کمزور نہ ہونے لگاں۔ کیا۔ کیوں کہ سنجو اسے اس کا رشتہ جسم سے زیادہ روح کا تھا۔ کرائی کو قیصر ایوان غزل میں چھوڑ کر جب گئی اور چاند نے سوتی ہوئی بچی کے گھٹے گھو گھر یا لے بالوں کو سمیٹ کر جو اتوار اسے گویا ایک بھر سنجو سے اتصال حاصل ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی اس کی زندگی کی سانسیں پوری ہو گئیں۔

"غزل کو یوں لگا جیسے آج اس کی ماں بھر گئی۔ چاند آبا کو اس نے سب سے زیادہ چاہا تھا۔ وہ اس کا سورج نہیں۔ اس کی زندگی اس وقت چاند کے چہرے پر اس کی وہ شہوہ روایتی خوبصورتی بھر پور آئی تھی جس نے اسے سارے حیدر آباد میں شہور کر دیا تھا۔ اس کے چمکے ہوئے چہرے پر پندرہ سولہ برس والی رنگینوں کی معصومیت اور شادابی تھی۔ اس کے گلہاں ہونٹ کمزور کی بچی کیوں کی طرح پاک لگ رہے تھے اور اس کے نازک بدن پر کزوارے کا کھار تھا سفید کھن میں اس کے سیاہ بالوں کی ہریے دار لٹیں کانپ کانپ کر اس کی زندگی کا عقیق دار ہی تھیں اور غزل سورج ہی تھی اس بوہنی موت کو لوگ کیسے مٹی میں ملا دیتے ہیں۔ (۱۲۱)"

غزل کا کردار بھی چاند کی طرح کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہو گا کہ ناول میں زیادہ تر وہی غالب رہتا ہے۔ اس کے باپ بھائیوں نے مسکین علی شاہ خجی کے آستانے میں پرورش پائی۔ اس کی ماں کی حیثیت مسکین علی شاہ کی دوسری بیویوں کے مقابلے میں اس لیے زیادہ تھی، کیوں کہ انھوں نے ایک بیٹے کو جنم دیا تھا، مسکین علی شاہ کے ہاں دولت کی ریل پیل اور فراوانی تھی۔ یہ دولت عام لوگوں کی مذہبی عقیدت سے فائدہ اٹھانے کا نتیجہ تھی۔ مسکین علی شاہ کا گھر جو درگاہ کے احاطے میں تھا اور اعلیٰ لیلے کے نام سے موسوم تھا، دراصل ایک متقابل اشاریہ COUNTER SYMBOL ہے ایوان غزل کا مسکین علی شاہ کے سلسلے میں یہ دو اقتباسات ضرور طلب ہیں:

"مسکین علی شاہ بڑی مسکین موت بنا کر کہتے تھے کہ فقیر تو خود دانے دانے کو کھاتا ہے! اس کی بجائے اجرات ہو سکتی ہے کہ آٹے تو گوں کو کھانا کھلائے، یہ سب بیروں میں رکھ دے ان کا خر ہے اسی لیے مسکین علی شاہ کا گورا چٹا رنگ شنب لگ سیاہ ڈازمی والا چہرہ نہ انھوں کے پنج پانکھوٹا تھا جس وقت وہ سیاہ زرق برق لبہ دے پہنے سر پر شہکار محال بانہ سے



ہاتھ میں تسبیح لیے اپنی سرخ سرخ بڑی بڑی آنکھیں اٹھا کر کسی بی بی کو دعا دیتے تھے۔ تو عجیب سا لڑچاروں طرف پھیل جاتا تھا۔ ملائک ادھر ادھر اپنے نیلی گوں لباس پر حریری پنکھ لگائے گھومتے۔ پہکشاں کا راستہ مسکین علی شاہ کے قدموں تلے سے ہو کر عرش پریں تک چکنا نظر آتا تھا۔ (ص ۵۲)

ادھر روکیاں تھیں کہ اٹھتی جوانی کی سرشاری میں کھڑے کی بہائے مسکین علی شاہ کی صورت دیکھتے ہی لوگوں کو تڑپن جاتی تھیں۔ اس طرح 'الف' لیلے کے احاطے میں نئے نئے کمروں کا احاطہ ہوتا گیا۔ اور بچارے مسکین علی شاہ کی بہت سی دفادار بیویوں کو محض اس لیے طلاق دینا پڑی کہ انہیں میاں نے بیک وقت چار سے زیادہ نکاح حلال قرار نہیں دیے۔ مگر نجات کی تلاش میں بھٹکنے والی بیروہیں ان کمروں میں بھی یوں نثر پتی تھیں، جیسے جال میں پھیلیاں دیو یلوں سے سر پھوڑتیں، بچوں کو ماتیں، سو کنوں سے روتیں اور مسکین علی شاہ کی صورت دیکھ کر بے ہوش ہو جاتی تھیں؛ (ص ۵۵)

ان دو تراشوں سے نہ صرف مسکین علی شاہ کی شخصیت پر روشنی کی ایک کرن پڑتی ہے۔ بلکہ 'الف لیلے' کے پورے ماحول اور ان محرکات پر جوان کے عمل کے پس پشت پائے جاتے تھے اس ماحول میں عورتیں اسی طرح مظلوم دکھائی دیتی تھیں، جیسے 'ایوان غزل' میں بلکہ اس سے بھی بڑھ کر۔ یہاں ان پر ایسی ایسی پابندیاں عائد تھیں کہ سانس لینا بھی دوسرے معلوم ہوتا تھا۔ یہاں ان سب معمولات کی پابندی ضروری تھی۔ جنہیں نیم تعلیم یافتہ اور بیش از بیش توہمات سے بھرے ہوئے انداز فکر نے جنم دیا تھا۔ غزل کا باپ ہایوں گو موردی جاوید کا مالک بنے والا تھا۔ مگر تعلیم و تہذیب اور نفاذ شائستگی کے اعتبار سے وہ حیدر علی خاں کے کوسوں پیچھے تھا۔ اور اس لیے اگر ایک طرف چاند کی ماں شیر بیگم اطمینان اور فراغت اور آسودگی کی زندگی گذارتی تھیں تو دوسری جانب غزل کی ماں واحد حسین کی دوسری بیٹی اور ہایوں کی بیوی، تول بیگم ایک گھٹے ہوئے نیم مذہبی ماحول میں جھونک دی گئی تھیں۔ جہاں صرف مذہب کی ایک مضحک شبیہ نظر آ سکتی تھی۔ دونوں کے سلسلے میں شادی کی بات پکی کرنے میں جو مغر سب سے زیادہ موثر اور فیصلہ کن ثابت ہوا تھا، وہ مال و دولت اور حمیزہ کی فراوانی تھی۔ مسکین علی شاہ طوطا جی کے انتقال کے بعد ہایوں کے دوسرے سوتیلے بھائیوں

نے 'الف لیلے' پر قبضہ کر لیا۔ اور اس طرح ہایوں پر عسرت اور تنگ دستی کے پہاڑ ٹوٹ پڑے۔ ادھر ہایوں نے ایک عورت سایا کو اپنے گھر میں ڈال رکھا تھا۔ بقول بیگم کی زندگی میں ہایوں نے اس پر مسلسل ظلم و ستم روا رکھا۔ وہ اکثر اس کے گل پرزے توڑ کر اسے اس کے میکے بھیج دیتا۔ اور وہ وہاں سے کچھ نہ کچھ جوڑ لاتی۔ اور واحد حسین اور بی بی اپنی اکھوتی زندہ بیٹی کی محبت میں یہ ناہائز مطالبے پورے کرتے رہتے تھے۔ بقول بیگم کے انتقال کے بعد جو دراصل ہایوں کا لے سے بے دردی کے ساتھ زود کوب کا بیج تھا۔ یہ سہارا بھی ٹوٹ گیا۔ پھر بی بی غزل کو 'ایوان غزل' میں لے آئیں اور ایاز اور شیراز باپ کے پاس ہی رہے۔ واحد حسین نے ترس کھا کر اسے کسی دفتر میں اہلکار کر دیا تھا۔

غزل شروع ہی سے چاند کی عاشق زار بھی تھی اور اسے اپنے لیے ایک قابل تقلید نمونہ بھی تصور کرتی تھی۔ چاند بھی غزل کی مومنہ نشہ آور غزالی آنکھوں سے بے پناہ متاثر تھی اور دُرتی بھی تھی کہ یہ رہتی جیسی آنکھوں والی روکی آگے چل کر نہ مانے کیا قیامت ڈھائے۔ چاند نے بچپن ہی سے اسے اپنے ڈراموں میں چھوٹے موٹے پارٹ دینا شروع کر دیے تھے یعنی جب وہ خوبصورت کھانڈیل کی اسٹیج پر اپنی اداکاری کے سحر سے دلوں پر ڈاکے ڈال رہی تھی، اور ایک خوشنویس طرح ہریل میں بسی ہوئی تھی۔ رفتہ رفتہ غزل بھی اسی پگڈنڈی پر چل پڑی جسے چاند نے اول اول اپنے نرم سبک اور کوئل پاؤں سے روندنا تھا۔ اور جو رفتہ رفتہ دونوں کے لیے خاردار ہوتی چلی گئی۔ غزل کا کردار چاند کی نسبت زیادہ پیچیدہ اور سمجھ ہے۔ اس کا تعلق بیک وقت 'الف لیلے' کے ماحول سے بھی رہا۔ اور ایوان غزل کی فضا سے بھی۔ اور دونوں ہی جگہ وہ سپریوں تلے مسل گئی۔ اس کے ماحول راشد نے اسے اکتساب زر کا ذریعہ بنایا اور اس کے باپ ہایوں نے بھی۔ وہ نگڑی پھوپھو کی حقارت اور طعن و تشنیع کا نشانہ بھی بنی اور اپنی ممانی رضیہ کے عتاب کا مورد بھی۔ اس کا وجود باعث شرم سمجھا گیا۔ چاند نے ایک مرتبہ اسے نصیحت کرتے ہوئے بہت سچی بات کہی تھی،

"میں تو مرتبہ جیسے برس میں موت کے کنارے کھڑی ہوں لیکن غزل تو بھی خود چلنا چھوڑے۔"

اپنی تقدیر خود بنانے کا حوصلہ بر عورت میں نہیں ہوتا۔ اس لیے اپنی باگیں بی بی کے ہاتھ میں تھا دے اور نہ راشد ماحول اور خالو پاشا تم سے اپنی کایا بیوں کے نقل کو پیگنے اور تجھے پھینک دیں گے؛ (ص ۲۹۱)



راشد کی بیٹی اور غزل کی ماموں زاد بہن فوزیہ بھی اس کے ساتھ نہایت محارت مبارتاؤ کرتی رہی اور اس میں رشتہ کی شرم کو کافی دخل تھا۔ غزل شروع میں انتہائی چھوٹے شہور اور بدینہ سہی لڑکی تھی مگر جوں جوں وہ بڑی ہوئی گئی اس کے حسن و عکاس کی تابانی بڑھتی گئی۔ سائیںج پرادا کاری کے دوران اس نے بد بخوبی ثابت کر دیا کہ وہ فطری ذہانت، سلیقہ، شہادی اور اپنے اندر وہی جہر کے لحاظ سے چاند کے کسی طبقہ کم نہیں تھی۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ لوگ جو اس سے پہلے چاند کو اپنی حرم و آؤ کو نشا نہ بنا چکے تھے، وہ غزل پر اور درگئی شدت اور شہوت کے ساتھ گرنے لگے۔ وہ ایک ایسی شہ مغل تھی جس پر پروا نے ہر طرف منڈلا رہے تھے اور غزل جس نے آئینے کھول کر زندگی میں کبھی محبت زمی اور دلکاشی کی کوئی رقم نہیں دیکھی تھی، وہ اپنی جانب محبت سے دیکھنے والی نگاہ پر سات خون معاف کر دیتی تھی۔ کیوں کہ ایسی نگاہیں بہت کم ملتی ہیں۔ (ص ۱۸۷)

مکا بھولی کے ان پھسلادوں کے خلاف وہ کوئی مداخلت نہ کر سکی اور محبت کے جھوٹے وعدوں پر ایمان لے آئی۔ سب سے پہلے بھان صاحب نے اس پر ڈور سے ڈالے۔ اور اس پر اپنی غائبیوں کی موشلا دھار، بارش شروع کر دی؛ بالکل ویسے ہی جیسے وہ چاند کے سلسلے میں اس سے پہلے کر چکے تھے۔ چاند تک پہنچنے کے لیے انھوں نے نہایت چالاک اور عیاری کے ساتھ راشد کی وساطت کا راستہ ڈھونڈا تھا۔ راشد نے بھان صاحب کے ساتھ بیٹری اور سرگرمی کا کارخانہ کیا کھولا کہ 'ایوان غزل' کے پتے ہوئے درود یار سنبھل گئے۔ دیکھتے دیکھتے اس نے بخارہ ہل پر ایک بنگلہ بھاڑ کر لے لیا تھا۔ دیا۔ نئی کار خرید لی اور فوزیہ کی شادی کے لیے پچاس ہزار روپے بیک میں ڈال دیے۔ (ص ۱۸۸) اور اب انھوں نے ہمایوں کی عزت سے فائدہ اٹھا کر غزل کو ایسے ایسے سبز باغ دکھائے کہ اسے اس ادھر سے غم کے چالاک۔ یو پارٹی میں ہر طرح کی قربانیاں نظر آنے لگیں۔ اس نے ہمایوں پر داد و پیش کے انبار لگا کر اس کے مزے میں جس میں مسرت اور تنگ دستی کی وجہ سے ویسے ہی لکنت پیدا ہو چکی تھی، تالے ڈال دیے اور اس طرح غزل کو اپنے لیے وقف کر لیا۔ ادھر یہ ڈرامہ کھیلا جا رہا تھا کہ مگر ایسی جو ایک خوب رو

چرب زبان اور انتہائی تجربے کار اداکار تھا، بیچ میں کود پڑا۔ اور اس نے غزل پر براہ راست حملہ کر کے پہلی بار اسے جنسی تجربے کی لذت سے آشنا کیا، لیکن غزل نے بہت جلد اس لذت کے زہر کو محسوس کر لیا۔ جو اس کے جسم اور روح میں سہاگت کر چکا تھا۔ بگلاری نے کچھ عرصے تک غزل کو اس قریب میں مبتلا رکھا اور اس سے شادی کے مسئلے کو برابر مالتا رہا۔ تا آنکہ ایک دن وہ اسے سین بٹھلے میں چھوڑ کر اپنی شہوانی فحاشات کی خاطر دوسرے مراکز کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا اور غزل کو بے سہارا چھوڑ گیا۔ ہمایوں اب برابر اس فکر میں لگا رہتا تھا کہ غزل جس ڈگر پر ایک مرتبہ چل کھڑی ہوئی ہے، اس پر برابر جادہ پائی کرتی رہے۔ بگلاری کے بیچ میں جنس چکنے کے بعد بھان صاحب سے کوئی امید باندھنا بے سود معلوم ہوتا تھا۔ چاند پہلے ہی ہمایوں کو بھان صاحب کے بارے میں متبرکہ کر چکی تھی۔ واحد حسین اور راشد نے بھی یہ حقیقت اس پر پوری طرح واضح کر دی تھی۔ لیکن اسے وہ غزل کی موجودہ سودگی اور آئندہ روشن مستقبل کے سلسلے میں ان کے جذبہ رقابت پر محمول کرتا رہا؛ ہمایوں کہتا تھا، اگر وہ لوگ چاہتے ہیں غزل ہمیشہ فوزیہ کی ازمنہ اپنے بغیر کی طرح ان کی جھوٹی کھانے کو دہاں پڑی رہے۔ یہ باتیں غزل کو بھی سچ لگتی تھیں۔ ہمایوں کہتا تھا کہ سارے سسرال نے ان کے دشمن ہیں، غزل کی زندگی میں جب ہمایوں 'الف' پہلے اسے نکال لایا، تو کبھی نانی کو بچوں کے مستقبل کی فکر نہ ہوئی۔ اب جب غزل اتنی محنت کے بعد اعلیٰ سوسائٹی میں پہنچ گئی ہے۔ تو سب کے سینوں پر سانپ لوٹ رہے ہیں۔ (ص ۱۸۹)

ایک مختصر سی مدت کے لیے غزل نے خورشید آبا اور راجیشو راج کا سہارا ڈھونڈا اور خورشید آبا کے کردار کی مصوری اس طرح کی گئی ہے:

"تربو ڈراموں میں بڑے ٹھٹھے کے ساتھ کام کرتی، کیا مجال کہ یہ پہل کے دوران کوئی ڈاکٹر کا پتہ جوں جوں جانے لگے۔ گالیوں سے اس کا سر بوتہ کر دکھ دیتیں۔ ایسی فحش گالیوں کی بوجھ کر کرتی کہ ڈھیسٹ سے ڈھیسٹ مرد بھی شرمناک بنیں۔ بوں بھی خورشید آبا کو کوئی کیا کہا کر سکھائے گا۔ جسے بڑے بوجھ بھگوان کے سامنے جھک رہے تھے۔ اچھے چھوٹے کو



چلیوں میں اڑاتی تھیں: (ص ۲۴۹)۔

اور اس کے بعد یہ جملے دیکھئے:

”وہ اپنا بچہ راجہ شیوراج ہے، وہ تم پر بری طرح مڑتا ہے۔ کئی بار میرے پاس آیا، مگر تم بگڑائی کے چکر میں پھنسی ہوئی تھیں۔ غزل جھینپ گئی۔ غریبہ آپ بات کرتیں، وقت کے سارے کپڑے نوحہ پھینکتی تھیں انہیں شامی کرنے سے ٹری چڑھتی تھی: (ص ۲۵۱)۔  
اور انہی کے بارے میں نورادیر پہلے یہ بھی کہا گیا تھا:

”ان کے بھاری بھرکم بلاؤں پر کپڑا صرف اتنی جگہ ڈھانپتا تھا کہ پولیس انہیں برہنگی کا الزام لگا کر پکڑنے لے، اور نہ سب کچھ ہر ایک کے دیکھنے کے لیے کھلا پڑتا تھا: (ص ۲۴۸)۔

’غریبہ! پاکے ہاں ہر جگہ برہنہ اور براہ راست تھی اور وہ غزل کو جس کے بارے میں انہیں پوری اطلاعات حاصل تھیں، ایک کسبی سے زیادہ اہمیت دینے کے لیے تیار تھیں۔ راجہ شیوراج کے بیٹے سے غزل بس بال بال ہی بچ گئی، کیوں کہ وہ اس کے لیے ہرگز تیار نہ تھا۔ کہ جب وہ غزل کو سہارا دینے کے بہانے اپنے ساتھ بھی لے جا رہا تھا، ہمایوں بھی ان کے ساتھ لدرے بگڑائی کے سلسلے میں ناکامی کا تجربہ غزل کے لیے انتہائی اذیت ناک تھا۔ وہ دراصل مصری کی ڈلی تھی، جو اپنی تعریف سن کر ایک لمحے میں پھل جاتی تھی اور بات اسے اکسانے اور ترفیب دلانے کے لیے کافی تھی، مگر کوئی اس کی شخصیت کو اہمیت دے، کیوں کہ گھر کے اندر وہ برابر حقیر اور تنہیک کا ہدف بنائی جاتی تھی اور اس کی حیثیت خود رو نہ باقی بودوں سے کسی طرح زیادہ نہ تھی۔ اس کا وجود سینہ ہستی پر ایک بار تھا۔ وہ اپنے حسن و جمال اور اس کی کشش سے باخبر ضرور تھی، لیکن ایوان غزل، میں پانہ کے علاوہ اس کا کوئی اور بچاری نہ تھا۔ اس لیے جب کوئی گھاکھ مرد اس کے سامنے جن کے گیت گاتا، تو اس کا دل بہت انگیز حیرت سے بھر جاتا تھا۔ اور اس کا سر غرور سے اوجھڑ جاتا تھا۔ مگر سب لوگ آپ کی اداکاری کو بہت پسند کرتے ہیں۔ اس نے آہستہ سے کہا، ابھی لوگوں کی رائے کی کوئی پروا نہیں، سچ پوچھیے، تو میں صرف آپ کی خاطر یہاں پڑا ہوا ہوں۔ بگڑائی کا وہ جلد جانے کتنے رنگوں میں ڈوبا، کتنے چاند بن کر چکا، بارش بن کر

آسمان سے آیا، اور غزل کے سارے وجود کو سرشار کر گیا۔ اب کیا رکھا تھا اس میں جودہ سینٹ کر رکھی: (ص ۲۷۱)۔

اور بگڑائی سے رومانس کے آغاز کار میں یہ تبصرہ نہایت یلغ ہے:

”مگر آن غزل کا ہاتھ بگڑائی کے ہاتھ میں تھا اور وہ احمق بالکل نہیں جانتا تھا کہ نفرت کے ریگستان میں بھٹکنے والی پیاسی چڑیا نے محبت کے ایک قطرے کی خاطر اس پر سب کچھ چھاد کر ڈالا ہے۔ بگڑائی اس کے ہاتھ کی لکیریں پڑھنے کے بہانے اس کا ہاتھ لٹا لٹا رہی تھی۔ اور وہ انتہائی گرمی میں بھی یوں کھپ رہی تھی، جیسے جاڑا لنگ رہا ہو: (ص ۲۷۱)۔

ترغیب و تحریص کے ان جالوں میں پھنسنے کے لیے راشد! درہمائیوں دونوں والہ اور نادانستہ طور پر اسے آمادہ کر چکے تھے۔ اور اس پرسترا خود اس کی اپنی نفسیات جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔ شروع میں کہا گیا تھا کہ واحد حسین اور احمد حسین اس تہذیب اور فضا کے نمائندے ہیں۔ جن سے ایوان غزل، کا وجود مصنوعی عبارت ہے۔ احمد حسین کا قیام اورنگ آباد میں تھا، اور واحد حسین کے برعکس ان کی بیوی اجالا بیگم ایک ایسی شجرہ بے فیض ثابت ہوئیں جس میں کبھی کوئی کوپل نہیں پھوٹی۔ اس دوران احمد حسین آبائی طریقے پر انہماک کے ساتھ چمٹے رہے۔ شاعری سے تو انہیں کچھ مس نہیں تھا، لیکن لونڈیوں اور باندیوں سے عشق بازی میں وہ بہت پابندی کے ساتھ پرانی روایات کو نبھاتے رہے۔ اجالا بیگم اس پر کچھ ایسی مسترض نہیں ہوئیں اور ان کی ان آنکھیلیوں سے برابر صرف نظر کرتی رہیں لیکن جب ایک عیسائی عورت سے ان کے عشق کا درجہ حرارت بہت چڑھ گیا اور انہیں یہ خطرہ محسوس ہوا کہ وہ اس سے شادی کر لیں گے تو انہوں نے ایک گہری چال چل کر اسے راستے سے ہٹا دیا، اور وہ اس طرح کہ بی بی ایک لونڈی عمر سے ان کے در پر پڑی تھی، اور غلط بیگم کا شوہر یعنی قیصر کا باپ غلام رسول جاگیر دارانہ نظام کے مطابق احمد حسین کی قید میں تھا اور اس کے پاس اتنی رقم نہ تھی کہ احمد حسین کو ادا کر کے آزادی کا پرواز حاصل کر سکتا۔ غلام رسول ایک رات بی جاتی کے ساتھ گھر سے فرار ہو گیا۔ واپسی پر اجالا بیگم نے ’جواڑی چڑیا کو پکڑنے میں مہارت نامہ رکھی تھیں: بی جانی کے چہرے پر وہ نکھار







بار اس وقت متعارف ہوتے ہیں، جب 'ایوان غزل' کے تمام افراد چاند اور غزل صحبت حامد میاں کا رشتہ سرور کی چوٹی پہن سے لے کر ان کے گھر گئے تھے۔ اس وقت سرور کی عمر غزل سے جس کسی قدر زیادہ تھی اور غزل نے اسے نہ صرف بری طرح اlobنایا تھا، بلکہ مارکٹ کی ٹک بھی ذہب بیخ گئی تھی۔ سرور خود بھی ان لوگوں سے ملاقات کے لیے ایوان غزل جا چکا تھا۔ سرور کے گھر کا ماحول 'ایوان غزل' اور 'الف لیلا' دونوں جگہوں کا تضاد پیش کرنا تھا یہاں دولت کی فراوانی، ناز و خروش اور فیشن کی ہلک دمک کے برعکس عسرت اور بے جا رگی، احتمال و انتشار سادگی اور سراسیمگی کے آثار ہر طرف نمایاں تھے۔ یہ منظر کشی ہمارے ذہن میں جیلانی باز کی ایک بہت ہی موثر کہانی زات کے مسافر کی یاد تازہ کر دیتی ہے۔ جو ملک وادبار اور انسانی بے بسی اور بے جا رگی کی ایک انتہائی دلہوز تصویر ہے۔ سرور اور اس کے گھروالوں کی اس تصویر میں زندگی کی حقیقت و نگاری کا رنگ ہلکا ہے۔ اس میں واقعیت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ایک مدت کے بعد ہم پھر اسی ماحول میں لوٹ آتے ہیں۔ اور یہ دونوں تصویریں ایک دوسرے کا تکملہ کرتی نظر آتی ہیں۔ اب حامد میاں بوی بچوں والے بن گئے ہیں۔ سرور کی ماں اور بڑی بہن کا انتقال ہو چکا ہے لیکن سرور بہ ستور حامد میاں اور ان کی بوی کے ساتھ رہتا ہے اور کسی اخبار کے دفتر میں نوکری بھی کرتا ہے۔ اور اس کی شاعری کی دھاک بھی جلد آباد والوں پر بیٹھی ہوئی ہے۔ غزل کے لیے سرور اول اول انتہائی ہمدردی اور ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کے شاعرانہ جذبات عود کر آتے ہیں۔ وہ غزل کے ماضی سے دلچسپی ہونے کے باوجود اسے اپنے تخیل کے سنگھاسن پر بٹھانا چاہتا ہے اور اپنے شعری وجود کو اس میں تحلیل کر دینا چاہتا ہے۔ لیکن غزل جو اس سے فی الوقت ایک انتہائی ارضی، فیر شاعرانہ اور حقیقت پسندانہ نذرانے کی کو لگا لے بیٹھی تھی۔ اس کی اس پیش کش پر چونک پڑتی ہے:

مگر اس کا انداز کیا ہے، جیسے وہ بڑائی کے قطب بننا پر کھڑا ہو اور غزل غمی ہی بچوں کی طرح اس کے سامنے بے وقوف سی لگتی تھی۔ غزل نے آج پہلی بار ایک اپنی مردیاد دیکھا تھا۔ جو اس کی جوانی کو بالکل راسخا ہوں کی طرح نظر انداز کر رہا تھا۔ (ص ۳۴)۔

اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس پیش کش میں بھی وہی تلخی اور زہرناکی اور اندوہی تیزابیت چھپی ہوئی ہے جس کا تجربہ اسے پہلے بار بار ہو چکا ہے۔ اسے اسید تھی کہ سرور اسے اپنی بے لبتا متی

اور کم مانگی کی ٹھنڈی چھاؤں میں آرام کرنے کی دعوت دے گا اور اسے اپنی معمولی اور پیش پا افتادہ مسرتوں میں شرکت کرنے کی ترغیب دے گا مگر وہ تو اسے واسطہ دینے لگا۔ اپنی تخیلی کائنات کے آب رنگ اور تب و تاب کا، نفوذ قاتے اور صدق و صفا کے اس ماحول کے تقدس کے خلاف اس میں پھر بغاوت کا ایک شعلہ بھڑکا، اور اسے اس سے ڈر بھی لگا۔ سرور کی سادگی، شرافت، کسر نفسی اور جذبہ ایثار میں اسے ایک طرف کا نفع نظر آنے لگا۔ ایک فریب نظر، جیسے کہیں اساتی نے کچھ ملانہ دیا ہو شراب میں، اور اس طرح غزل نبات کے دروازے تک پہنچ کر تہی دست لوٹ آتی ہے۔

نوزیہ کی منگنی کے سلسلے میں نصیر حیدر آباد میں اپنے چچا داد احمد حسین کے ہاں مدعو کیا جانا ہے۔ اور حسن اتفاق دیکھئے کہ باوجود اس کے کہ یہاں اسے اپنے پاس بلا لینا چاہتا ہے، مگر بی بی اس عذر کے ساتھ غزل کو 'ایوان غزل' میں روک لیتی ہیں کہ ایسے موقع پر کام کی زیادتی کی وجہ سے اس کی وہاں موجودگی ضروری تھی۔ نصیر کے خیر میں شروع ہی سے کجی تھی۔ اس پر احمد حسین کی دولت کے بل پر گلچھرنے اڑانے اور اجالا بگیم کی ہمت افزائی کے سبب وہ اس وقت تک گرگ باران دیدہ بن چکا تھا۔ اس نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا۔ غزل کو دیکھ کر اس کی آنکھیں ایسی چکا چوند ہوئیں جیسے کسی ہشت پہلو سیرے کی آب و تاب کو دیکھ کر ہو سکتی ہیں اور اس نے اس کے سامنے اسی طرح کے دام تزیین بچھانے شروع کر دیئے، جیسے جان صاحب اور بگراہی اس سے پہلے ماضی قریب میں بچھا چکے تھے نصیر کی خاطر دارات کی ذمہ داری بھی بچے احمد حسین اور بی بی دونوں مصلحتی ضروری سمجھتے تھے اسے ہی سوچی گئی تھی، جہلا غزل ایسے گھاگ سے بچی کر کہاں نکل سکتی تھی اس میں وہ تمام پرانے جذبے عود کر آئے۔ جو سرور کی پیش کش کے وقت سولے پڑے رہے تھے۔ یوں تو نصیر نے جنسی ترغیب کے ہر زبودہ حربے سے کام لیا، لیکن اس سے مطلب برآری میں کامیابی غزل کی اس تشنگی کی وجہ سے ہوئی۔ جو اس کے سارے وجود میں سرایت کیے ہوئے تھی، اور اس طرح وہ بچے پھل کی طرح نصیر کی کھلی ہوئی آفوش میں آگری۔ غزل کی نفسیات کی ایک جھلک اس طرح دکھائی گئی ہے:

پہر جانے کیوں اپنی تعریف سننے ہی اس پر ایک سحر سا چھا جاتا تھا، کہنے والے کی آواز پہلے تو دل میں شہد گھولتی اور پھر اسی تک نشہ رہنے والی خواہشوں کا زہر اس کی رگ



رنگ کو جلانے لگا۔ پھل قطاروں اور فرتوں کی قطاری سائے اٹھری ہوئی اور اتنی نفرت اتنی نارنجی کو دیکھ کر وہ رد پڑتی تھی۔ اب کیا ہو گا۔ اب وہ مجھ سے کیا کہے گا۔ (ص ۲۸۰)  
 نصیر کی کچھ کھلی تو زندگی کی ایک حسین صبح اس کا استقبال کر رہی تھی۔ نہ جانے کب غزل اس کے پاس سے اٹھ کر جا چکی تھی مگر ٹیکے پر اس کے وجود کی گری باقی تھی۔ اس کی خوشبو سے بستر ہلک رہا تھا اور اس خوشبو نے نصیر کے انگ انگ میں جانے کیسی ہنسی بھری تھی۔ وہ اس انوکھی سرشاری سے ابھی واقف نہ تھا۔ اسے اپنے اوپر رشک بھی آ رہا تھا اور شک بھی ہو رہا تھا، چھلنے کے پاس دیوار کو تھامے غزل کھڑی تھی۔ بچہ نمکی ہوئی، کھوئی کھوئی اس کے پریشان بال چہرے پر اتر رہے تھے آنکھیں سو جی ہوئی سی تھیں جیسے وہ ساری رات روتی رہی ہو۔ (ص ۲۸۵)

..... کیسی بے پناہ کشش تھی اس لڑکی میں۔ لگے پد رنگ پڑوں میں ابھی وہ سونے کی

نورت لگ رہی تھی! (ص ۲۸۵)

لیکن یہ تجربہ بھی اداسی اور حیران نصیبی کی ایک گہری لکیر اپنے پیچھے چھوڑ گیا نصیر نے اپنی خواہشات کی تنکین حاصل کرنے اور اسے باقاعدہ رشتہ ازدواج کا جھوٹا وعدہ دیکر اسے ذہن سے یوں محو کر دیا، جیسے تلی ایک پھول کا جس چوس کر کسی دوسرے پھول کی تلاش میں اڑ جائے :  
 "نصیر کو یاد کرنا بھڑ دے گجور بچوں کو چاند کس نے لاکر دیا ہے؟" (ص ۲۸۷)

اسی دوران حیدر آباد جو سیاسی حوادث کے دہانے پر کھڑا تھا، ایک عظیم رستخیز سے دوچار ہوا۔ آصف ہندوستان کو مکمل آزادی مل گئی اور ریاستوں کے الحاق کے مسئلے کو آخری شکل دیدی گئی سلطنت کا چراغ اس آنکھی میں کیسے جل رہا تھا۔ اس کا گل ہو جانا قضا و قدر کا برم فیصلہ تھا۔ ادھر کپڑوں کی دہشت انگیز تحریک بھی زور پکڑ رہی تھی۔ اور اس طرح مفت خور سے جاگیرداروں کا وجود آنا فنا برف کے تودے کی طرح پگھل گیا۔ ان میں سے بعض نے اس کا پالٹ کے پیش نظر اس کے سوا چارہ نہ دیکھا کہ نئی ملکیت پاکستان کا رخ کریں۔ احمد حسین بھی انہی میں سے ایک تھا۔ لیکن پہلے پہل جب اورنگ آباد پر دہشت پسندوں کی یورش کی اطلاع ملی اور یہ خیال ہوا کہ شاید احمد حسین مع اپنے پورے خاندان اس معرکے میں کام آئے تو وہ احمد حسین اور رضیہ کی امیدوں

کے دیے کی نوخیز نذر ہو گئی۔ اور ان کے دسویں کی فاتحہ بڑی دھوم دھام سے ایوان غزل میں کی گئی۔ پھر جب اس خبر کی تکذیب خود احمد حسین کے خط سے ہوئی اور اس کے ساتھ ہی انھوں نے یہ مشرکہ جانفزا بھی سنایا کہ وہ اہل و عیال سمیت پاکستان ہجرت کر رہے ہیں، تو ایوان غزل میں ایک بار پھر بھونچال آگیا۔ کیوں کہ اب اس کا یقین ہو گیا کہ احمد حسین کی مشرکہ جانفزا پر نئی ہندوستانی حکومت کے عمال قبضہ کر لیں گے۔ ادھر غزل کی رہی سہی امیدوں پر بھی پانی پھر گیا۔ پہلے کی طرح ایک بار پھر وہ بے بسی کی گہرائیوں میں دھکیل دی گئی۔ نصیر سے جدائی کا صدمہ اسے بہت شاق گذرا کیوں کہ اس نے اس کے ساتھ رفاقت کا کچھ عرصہ گزارا تھا، اور اس سے مستقل اور مستحکم رشتے میں منسلک ہونے کے امکانات کافی روشن نظر آتے تھے۔ لیکن اس طرح پھوٹ جانے کے بعد اس کے شب و روز پھر تنہائی اور محیط اندھیرے سے ڈھکے ہوئے نظر آنے لگے۔ تا آنکہ اسے اپنے انویں زاد بھائی شاہین کی محبت نے ایک بار پھر سہارا دیا غزل کو شروع ہی سے خیال اور دوھیال دونوں میں نظر انداز کیا گیا تھا ماسی وجہ سے اس کے اندر ایک طرح کا احساس کسری اور احساس محرومی پیدا ہو گیا تھا۔ اور بہت، دلجوئی اور دلگاہائی حاصل کرنے کی وہ تڑپ جس کی وجہ سے اس نے ایک سے زائد بار دھوکا کھایا۔ آخری بار وہ منگڑی چوہی کے جذبہ ترحم کا ہدف بنی۔ انھوں نے رضیہ سے مشورہ کرنے کے بعد یہ طے کیا کہ غزل کو شیخو میاں کے سر چپ دیا جائے کہ وہی اس طوطی چم کے پیچھے نکالنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ غزل نے اپنے کانوں سے اس کھسک بھسک کو سنا، اور شاہین کی چچی جس نے اسے اس کا عرفان بخشا۔ اس سازش کا جواز یہ تھا کہ اس جھوٹے برتن کو اب کون پوچھے گا شیخو میاں، منگڑی چوہو کے دور کے رشتے کے بھائی تھے اور انھیں انسانیت کی تلچٹ سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ شاہین سینہ تان کر اس سازش کے خلاف صف آرا ہو گیا، اور رد عمل کے طور پر اس نے غزل کو اپنے جذبہ ایثار کی پیش کش کی اور رضیہ اور راشد کی انتہائی مبالغہ اور ناپسندیدگی کے باوجود وہ اپنی اس جرات رند کو عملی شکل دینے پر تیار ہوا تھا۔ رضیہ کی ضد بہر حال غوریت کی ضد تھی اور اس پر غالب پانا آسان کام نہ تھا۔ مگر راشد نے جو شروع ہی سے مصلحت بینی کی مشعل سے ہر ایک راہ کو روشن کرنے کی غیر معمولی استعداد رکھتا تھا، اس ضد کو توڑنے کے لیے صرف ایک تلخ جملہ کہنا ہی کافی سمجھا:



”رضیہ گزرتے ہوئے وقت کو بچھنے کی طرف مت لے جاؤ۔۔۔ جو ہونا ہے، ہونے دو۔“

(ص ۲۱۱)۔

شاہین کی طرف سے پیش کش انتہائی خلوص اور بیکسی ذہنی پس و پیش کے کی گئی تھی۔ اور اسے مڑانے میں اس نے اپنی بھرپور قوت ارادی سے کام لیا تھا۔ کیوں کہ وہ جانتا تھا کہ ”ایوان غزل“ میں غزل کی طرف سے سب کا وہ یہ معاذنا تھا۔ یورپ میں سالہا سال رہ چکے کے سبب شاہین عورتوں کا خاصا ذوق خیرہ رکھتا تھا۔ وہ غزل کے ماضی سے بھی ناواقف نہیں تھا، خصوصاً نصیر سے اس کا جو تعلق رہا تھا، اس پر وہ بہت جھٹا ہوا تبصرہ بھی کر چکا تھا اور قیام حیدر آباد کے زمانے میں نصیر سے اس کی کافی کاڑھی چھن چکی تھی۔ لیکن اس سب کے باوجود وہ غزل میں ایک ناقابل بیان کشش محسوس کرتا تھا جیسے اور بہت سے مردوں نے کی تھی:

”آج غزل کے چہرے پر کبھی کشش تھی اور میں برہمی کی افی بن کر چھپنے والی کشش، نہ جانے کیوں اس وقت شاہین کو غزل بھی چاند آ پا معلوم ہونے لگی۔ کبھی بی بی کوئی بات ضرور تھی جو ادھر دیکھ کر ذہناں نصیری اندھیری لگتی ہے۔۔۔ آج اسے لگا کہ غزل میں کوئی بات ضرور ہے، جو ہر کہ طرف مرد کے جسم میں سرایت کر جاتی ہے۔“ (ص ۹۲-۹۱)۔

لیکن اسے اس امر کا بھی شدید احساس تھا کہ اب وقت آگیا ہے کہ غزل مروجوں سے کھینچے رہنے کے بجائے اپنے آپ کو ساحل دریا کے سکون اور سلامتی کے حوالے کر دے، لیکن وہ طرح طرح کے اندرونی تضادات کا شکار تھی۔ وہ سرور کے حقیقت پسندانہ رویے کی آرزو مند ہونے کے باوجود بھی ہوئی اور بچاؤ کی اس زندگی کو بسر کرنے کے لیے بھی اپنے آپ کو آمادہ ذکر پاکی تھی، جسے سرور ہی خوشی گزار رہا تھا، اور دوسری طرف وہ اس جذبہ ترحم کے خلاف بھی دل میں ایک شدید بغاوت محسوس کرتی تھی جو اس کی رائے میں شاہین کے طرز عمل کا محرک تھی اس کا خیال تھا کہ وہ اسے روزمرہ کی زندگی میں ایک رفیق کی حیثیت سے مساوی درجہ دینے کے لیے تیار نہیں تھا، بلکہ وہ اسے ایک زن بازاری سمجھتا تھا اور اسی لیے اسے اس کی نگرانی نہیں تھی، کہ غزل کی کوکھ ہری نہیں ہوئی۔ غزل کی اس انصافی کیفیت اور شاہین کے رد عمل کی بھٹکیاں مندرجہ ذیل چند تراشوں میں خوب نظر آتی ہیں:

”اور اس عقہہ سود کی رات غزل بار بار سوچ رہی تھی کہ لڑکیاں کتنا جھوٹ بولتی ہیں۔“

اس وقت کے بارے میں۔ مجھے تو شہنائی کے سروں میں کوئی فز گھٹا نہیں لگ رہا ہے۔ نہ تو چاند تارے کہیں چمک رہے ہیں اور نہ میرے دل میں کہیں کلیاں جھک رہی ہیں؛ ایوان غزل کی ساری آوازیں اور بالائی کا اندھیرا میری طرف بڑھتا چلا آ رہا ہے؛ (ص ۱۰۱)

گھبرا کر وہ نصیر والی سیرے کی انگوٹھی کو بار بار اتارتی، پھر چین لیتی۔ تب شاہین اس کے پاس آیا اور اس کی ٹھوری اٹھا کر بولا غزل اب دوڑنا چھوڑ دو۔ سوچنا چھوڑ دو۔ آج سے وہی ہوگا، جو تم چاہو گی۔ نہیں نہیں۔۔۔ وہ چلا کر رو پڑی؛ (ص ۱۰۱)۔

وہ ہر بات غزل سے پوچھ کر کرتا۔۔۔ مگر انہی محبت غزل کہاں سمیٹ کر رکھتی۔۔۔ وہ جو چین سے جوتیاں اور قمیض کھانے کی عادی رہی تھی شاہین کے خصوصاً اور محبت کی مٹھاس سے ابکائیاں لینے لگی۔ اسے یوں لگتا جیسے شاہین اس کا وہ شوہر نہیں ہے، جس کے ساتھ زندگی بھر رہنے اور مرنے کے اس نے خوب دیکھے تھے، جس کے ظلم سرور آئندہ ہائے اور اس کے پیر رہنے کا ارمان وہ دل میں چھپائے بھی تھی شاہین تو ایک اجنبی جو اسے بیوی نہیں سمجھتا ہے اور اس کے جسم کی خواہشوں کو سمجھتا ہی اس نے اپنا سب سے اہم کام مجھو رکھا ہے جیسے غزل کو اسے مردوں کے پاس صرف جسم کے مطالبے ہی لے گئے تھے۔“ (ص ۱۱۸)۔

اب کیا سوچنا شروع کر دیا۔ اس نے غزل کا سر ہلا کر پوچھا، اور پھر تنیدگی سے کہا: غزل مجھے انصوس ہے کہ میں تمہیں خوش نہیں رکھ سکا میں وہ مرد نہیں تھا، تم نے جس کے خوب دیکھے تھے، بعض وقت مجھے ایسا لگتا ہے کہ جیسے تم نے میری خواہش پر اپنے آپ کو قربان کر دیا ہے۔ مگر یقیناً میں نہیں سمجھتا کہ کسی راستے پر نہیں کھڑا ہوں، تم جہاں چاہو، جا سکتی ہو۔ جو چاہو کر سکتی ہو۔۔۔ میں جانتی ہوں غزل نے بڑی بے بسی کے ساتھ چلا کر کہا:۔۔۔ وہ دونوں ہاتھوں میں منہ چھپا کر رونے لگی، ”بس اب شروع ہو گیا رونا“ شاہین نے بڑا مان کر کہا، تم سے قربات کی شکل ہو گیا ہے کچھ مجھے بھی تو جانا کہ آخر میں کیا کر دیا، سالی زندگی تو ایک عذاب ہو گئی ہے؛ (ص ۱۲۶، ۱۲۵)۔

ظاہری اختلاط اور آسائش کے باوجود جذبات اور احساسات کا یہ مدوجز غزل کے دل



جگر کو اندر ہی اندر کھاتا رہا۔ نصیر نے پاکستان جا کر اپنی ایک عزیزہ نفیس بیگم سے شادی کر لی تھی اور وہ فراغت اور دلہنی کی زندگی گزار رہا تھا۔ کچھ عرصے کے بعد وہ چند دن کے لیے اپنی بیوی کے ساتھ ہندوستان آیا اور حیدر آباد پہنچا۔ غزل کو ایک نظر دیکھ لینے کے لیے جس نے اس کی دی ہوئی انگوٹھی کو ابھی تک اپنی انگلی سے جدا نہیں کیا تھا۔ کیونکہ جیسا کہ اس نے کراتی کو بتایا تھا۔ اس انگوٹھی میں جو اس کے گزرتے ہوئے رومانس کی علامت تھی۔ اس کی جان لگی ہوئی تھی۔ غزل اور نصیر کچھ دن تک ایک دوسرے سے بے تعلق رہے۔ لیکن نفیس سے غزل کی بے تکلفی بہت بڑھ گئی اور اس نے اپنی سادگی میں اس امر کا انکشاف کر دیا کہ نصیر ایک ایسی لڑکی کی محبت کو اپنے سینے کے اندر نسبتِ سینت کر رکھے ہوئے تھا، جو اندیا میں رہتی تھی اور اسے یقین تھا کہ وہ لڑکی اب بھی نصیر کی راہ میں آنکھیں پھائے ہوگی۔ ہونہ بور سب کو اس ہے۔ غزل نے غصے میں اپنے ہونٹ کاٹے اور نہیں تو کیا، نفیس نے اطمینان سے کہا:

"کہتے ہیں ایک خوبصورت لڑکی مجھ پر بری طرح مرنے لگی تھی، مگر وہ ایسی لڑکی تھی جسے صرف یاد کیا جاتا ہے۔۔۔ پھر نفیس نے اپنے سینے پر بلو ڈال کر بڑے ٹھٹھے سے بیوی بن کی ایست جتائی۔ اب میں نے انھیں خوب کس کر باندھ رکھا ہے، کہو سوئی کے دھاگے میں سے لٹک جائیں گے میری خاطر! (ص ۲۵)۔

جو الفاظ نفیس بیگم نے غیر اضطرابی طور پر رازدارانہ انداز میں کہے تھے، انھوں نے غزل کو جذبات کے جوار بھاٹے میں جھونک دیا، اور اس کے سارے پرانے زخم ہرے ہو گئے۔ اس کے ذہن میں یہ خیال کوئٹہ کی طرح لپکا کر وہ مردوں کے لیے صرف حیرانی یا جا لیا یا ذوق کی تسکین کا اڑکار رہی ہے۔ جسم و جان کے بیک وقت تقدس سے اسے کوئی حصہ نہیں ملا۔ وہ شدتِ جذبات سے بے تاب ہو کر ستار کے تاروں کی طرح جھنجھٹا اٹھی۔ اس پر اپنی لہانت کے احساس نے دیوانگی کی حالت طاری کر دی اور وہ اپنے نام غزل کی اس تعریف کا مصداق بن گئی جس کے بارے میں رائے نے کہا تھا:

"فارسی میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ غزل اس کرب کو کہتے ہیں جو زخمی ہرن کی آنکھوں میں مرتے وقت جوتا ہے۔ (ص ۲۶)۔

ایک لمحہ گریزاں میں اس نے جسم اور درد کو برہنہ کرنے اور دیکھنے کا ارادہ کیا، اور پھر

خود کشی کا عزم کر لیا، پھر کچھ سوچ کر اس نے وہ اہم نکال جس میں اس کے عاشقوں کی تصویریں تھیں اور انہیں ملانا طے کر لیا، تاکہ یادوں کے تمام چراغ بج کر دیے جائیں۔ یہ اہم اس کی زندگی کا آئینہ تھا۔ یہاں شناسا چہرے کا ہجوم تھا۔ وہ اٹھی اور اہم نکال کر کھول دیا۔ سب وہ تھے، جو اس پر اپنی جان نثار کرنے کو تیار تھے، مگر عزت نثار ذکر سکے۔ انھوں نے اسے اپنی محبوبہ بنایا تھا کہ اپنی جوانی کو رنگین بنائیں اور پھر ان عورتوں سے شادی کی، جو صرف بیاہن ہوئی ہیں مگر جس افکار اس نے اہم کو جلانا شروع کیا: (ص ۲۷)۔

سب تصویریں ختمِ زدن میں آگ کے شعلوں کی لہٹ میں جل کر خاک ہو گئیں۔ سوائے ایک تصویر کے، اور یہ تصویر سرور کی تھی۔ جس میں سے ایک آنکھ کا نقش کاغذ پر باقی رہ گیا۔ اور وہ اسے برا لگھو رہی رہی۔ راکھ بوز کے وہ پھینکنے لگی، تو راکھ میں دُبا ایک ادھ جلا نوٹ لکھا۔۔۔ یہ سرور کی آنکھ تھی، جو ابھی تک ٹکٹکی بانٹے سے دیکھ رہی تھی یہ نوٹ سرور نے شادی کے آخر کے ساتھ اسے دیا تھا، اور غزل سارے گھر میں اسے نچا لی پھری تھی، (ص ۲۸)۔

یہ اس امر کا اشارہ ہے کہ غزل کے لیے سرور کی محبت میں ایک سچائی تھی، مگر غزل نے اس راز کو ایک حد تک اس وقت جاننا، جب وہ موت کی چوکھٹ تک پہنچ چکی تھی، اور فنا سے بھکر ہوئے کا عزم کر چکی تھی، پھر ایک انتہائی خطرناک اور فیصلہ کن موڑ اس وقت آیا، جب اس کے فورا بعد نہائی میں موقع پا کر نصیر نے غزل کی طرف ایک بے باکانہ جست لگائی۔ غزل کے تمام خوابیدہ جذبے بجھت ایک لمحے کے لیے ابل پڑے:

"اور وہ اس سے بے اختیار چھٹ گئی، جانے کتنی کوششوں کے بعد نفیس اور شاہین سے بچ کر وہ یہاں آیا تھا، اچانک غزل کا سویا ہوا بدن سپردگی کے بے پناہ جذبوں سے مر رہا ہوا تھا۔۔۔ وہ بڑول کا دم بن گئی اور نفیسی چنگاری اسے جھوٹے آگے بڑھ رہی تھی۔ آج پورے دس برس کے بعد نصیر اس کے سامنے کھڑا تھا، ذرا کچی کنوارپوں کی طرح کا پتہ رہی تھی۔ اس وقت وہ اپنی موت قبول چکی تھی۔ اسے نفیس اور شاہین بھی یاد نہیں آ رہے تھے۔ نصیر اس کے اور قریب آگیا، نئے قریب کہ وہ اس سے بے اختیار لپٹ گئی، مگر نصیر نے اپنی کمر میں سے اس کے ہاتھ نکال کر تمام لیے، غزل یا انگوٹھی مجھے دیدہ اماں جان کہتی تھیں کہ یہ انگوٹھی



نفس کو پیننا چاہیے: (ص ۲۵)۔

اس ایک نوجوانوں میں زندگی موت کی دستبرد پر غالب آگئی تھی اور جذبات کا لاداجوٹ نکلتا تھا، مگر انگوٹھی کی داپسی کے مطالبے نے جس پر غزل کی زیست کا انحصار تھا۔ ایک بار اور آخری بار اس کی زندگی کی شرک کو کاٹ دیا۔ وہ مذکورہ نصیر کو دیکھ رہی تھی۔ اس کے سننے اور دیکھنے کی قوت ختم ہو چکی تھی۔ وہ حرکت بھی نہ کر سکی اس کے اوپر اٹھے ہوئے ہاتھ جو کسی کو پکڑنا چاہتے تھے، یوں ہی اٹھے رہے اور نصیر نے اہمیت سے انگوٹھی اتار لی۔ وہ نہ جانے غزل کو کب تک پیار کرتا رہا۔ اور کب باہر چلا گیا۔ غزل نے چونک کر اپنی خالی انگلی کو ٹوٹا، اور اس جھٹ کی طرح دھم سے گر پڑی، جس کے سون کسی نے پہنچے سے گرا دیے ہوں: (ص ۲۵۸)۔

انگوٹھی دراصل غزل کی زندگی میں ایک TOTEM کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کی ایک ظلماتی ہیئت ہے، جسے سائنسی قانونِ علت و معلول پر پرکھنا غلط ہوگا، اس سے پہلے میں یہ جملے ملتے ہیں: 'نصیر! میں نے ساری رات سوچا، بہت غور کیا۔ ایسا لگا کہ یہ انگوٹھی مجھے سچ بتا رہا بنا دے گی۔ وہ جیسا کہانیوں میں لکھا ہے نا۔ نصیر کو بول لگا، جیسے وہ خواب میں بڑبڑا رہی ہو، کیا لکھا ہے کہانیوں میں۔ انگوٹھی میں کسی شہزادی کی جان ہوتی ہے اور وہ انگوٹھی کسی دوسرے کے پاس چلی جاتی تو شہزادی مر جاتی تھی: (ص ۲۰۲)۔

اس حادثے پر سب سے بلیغ تبصرہ کرائی کا ہے۔ جو ایک شفاف ذہن اور اچھوتے شعور کی مالک ہے جس نے نصیر سے مخاطب ہو کر کہا تھا:

"نصیر! نکلتا۔ آئی اس لیے مگر نہیں کہ ان کی انگوٹھی کھو گئی۔ انھوں نے مجھ سے

کہا تھا، مرنے کے بعد بھی انگوٹھی کو مت اتارنا۔ اس میں میری جان ہے: (ص ۲۵۵)۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا چاند اور غزل کے کردار اس ناول میں مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ ذہنی کرداروں میں لنگڑی پھوپھوں ہیں، جو واحد حسین اور واحد حسین کی مجازاً ذہن میں جن کی جائیداد پردہ لڑوں بھائی نا جائز طور پر قابض رہے، اور جو ایک حادثے میں جھٹ پر سے گر کر لنگڑی ہو گئی تھیں۔ ان کی زندگی میں احساس محرومی نے گہرے غار بنا دئے تھے اور تلخی

اور زہنناکی ان کی رگ و پے میں سرایت کر گئی تھی۔ وہ ایوان غزل، مین ایک محرومی شریک طرح قبول کر لی گئی تھیں۔ ان کے دور کے رشتے کے بھائی شخویاں کی طرف اشارہ غزل کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے۔ یہ ہر وقت سینڈھی کے نشے میں دھت رہتے تھے۔ اور ان کے کرتوتوں کی وجہ سے انھیں بیڑھیوں سے چل کر دالان میں آنے کی اجازت نہیں تھی بلنگڑی پھوپھو کی کہیں شادی نہ ہو سکی تھی اور ان کی جوانی بھس کا داغ بن کر رہ گئی تھی، جو ان کی پوری شخصیت پر پھیل گیا تھا۔ زندگی سے انتقام لینے کی خاطر لنگڑی پھوپھو اس عمر میں ایک رات سارا خاندانی زیور اور کپڑے، جن پر ان کا حق تھا، لے کر شخویاں کے ساتھ رفوچکر ہو گئیں، ایک اور کردار قیصر کا ہے، جو فاطمہ بیگم اور غلام رسول کی بیٹی تھی جس کے ماں باپ کے درمیان آئے دن کے جھگڑوں ٹھنڈوں نے اور اس کی طرف بیشتر لوگوں کی شقاوت قلبی نے اس کے اندر ضد، غصہ، ہٹ دھرمی اور بغاوت کی آگ کو ہوا دی تھی۔ ان سب کا نتیجہ دہشت پسندوں سے اس کا میل جول اور انتشار عمل، سنجو اسے شادی اور بھانسی کے تحفے پر چڑھائے جانے کی صورت میں نکلا۔ اسی شادی کا پھل کرائی تھی، جسے قیصر جانکی قبول میں دے گئی تھی، کیوں کہ قیصر اور سنجو کی زندگی نا مراخت حالات کے بھنور میں، پھوکے کھانی رہتی تھی، کرائی کو جاننے اور اس کے بعد غزل نے جس جس طرح دوسروں کی نظروں سے بچا کر اور خود ان کے طعن و تشنیع کا نشانہ بن کر اور اپنا خون جگر ہلا کر پالا پوسا، اسے بڑے حقیقت پسندانہ انداز میں سامنے لایا گیا ہے۔ سائنسی سلیو رنگت والی یہ چھوٹی سی گرڈ یا غزل اور شاہین کے سایہ عاطفت میں پرورش پاتی رہی، یہ بڑی INTELLECTUAL قسم کی لڑکی تھی، اور جذبات کی شدت اور ان کے اباں سے ایسی ہی نا آشنا اور بیگناہ تھی، جیسا کہ اس کا باپ سنجو، وہ ایوان غزل، میں اس وقت بھی موجود تھی، جب نصیر پاکستان سے ہندوستان کا ایک چکر لگانے کے لیے آیا تھا اور اس کی رال اس زمانہ کرائی کو دیکھ کر بھی ہنسی مگر کرائی کی شخصیت کے ادگر دوتا رہنے ہوئے تھے، وہ بہت مضبوط اور خاردار تھے اور نصیر ایسا گرگ باران دیدہ بھی اس کا کچھ نہ بگاڑ سکا۔ ایوان غزل، کے البم میں یہ ایک نئی اور انوکھی تصویر تھی۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، چاند اور غزل کے کردار اس ناول میں ایک ایسی کھونٹی ہیں، جس پر ایک بند لٹے ہوئے سماج کی تصویر بڑی خوبی کے ساتھ لٹکائی گئی ہے، راشد، ہماؤں اور حیدر



علی خاں بھی اس سلسلے میں اہم ہیں، اور وہ اپنی جگہ ٹھہرا ہوا سجدہ سماج، جو ناول کا نقطہ آغاز ہے، اس کے بھی دور رخ بالقابل رکھے گئے ہیں، یعنی 'ایوان غزل'، 'لوزائف لیلے'، 'دولوں میں صمت' و 'قدر کا اندازہ' اسے برستے والے مرد و عورتوں کی حرکات و سکنات، ان کی گفتگو اور عمل کے شعوری اور غیر شعوری محرکات، رسم و رواج کی پابندی، جذبات و احساسات کے مختلف دھاروں اور ترقی اور مخالف ذہنی رجحانات اور جھکاؤ سے لگا یا جاسکتا ہے۔ یہاں ناول کی مقامی بناوٹ بھی تباہ قابل لحاظ ہے یہاں ہر ہر قدم پر جزئیات کے آئینے میں ناول کے عمل کے آگے بڑھنے اور کرداروں کی اندرونی دنیا کا شاہدہ کیا جاسکتا ہے، یہاں روشن اور قطعی محاکات کی مدد سے افراد اور اشیاء پر دولوں کو منکشف کیا گیا ہے اور بیان سے زیادہ تجہیم پر نظر مرکوز رہی ہے۔ صرف چند مثالیں دیکھیں:

"فاطمہ بیگم وہ خاردار چھاڑی تھیں، جو پھول کی کیماری میں نکل آتی ہے۔ واحد حسین کے ابا بچوں کی آنکھوں کی پیدائش سے گھبرائے، اور کسی ستم پریش مشوق کے غم میں نہ ڈھال پڑے تھے۔" (ص ۴۵)۔

"سر میں اس کے اکاؤ کا سفید بال بھی نظر آنے لگے، اور سامنے کے دودھات بھی غائب ہو گئے تھے۔ منہ کے اندر ایسی سیاہی تھی، جیسے ان کی روح میں بھی اجالے کی کوئی مین باقی نہ ہو۔" (ص ۶۳)۔

"ان کے پیٹھ سے بدن سرخ آنکھوں اور چھاروں کی طرح لمبی ڈاڑھی سے غزال کو بڑا ڈر لگتا تھا۔" (ص ۷۴)۔

"اس بڑے غزل نقاب کی زد میں آنے والی فافز کی طرح دن بھر کسی کو نے میں دیکھی لرزا کرتی تھی۔" (ص ۱۸۳)۔

"لوگوں کو سمجھانا بھی کتنی طاقت ہے، جیسے جلتی ہوئی شمع پر غلاف چڑھا دیا جائے، اور پھر فوزیر اتنے بناؤ سنگھار کے باوجود غزل کے سامنے یوں ٹٹا رہی تھی جیسے دوپہر کے وقت چراغ جل رہا ہو۔" (ص ۸۸-۲۹۷)۔

"اب مگر کس سنانا پڑی تھیں، ان ماؤں کی طرح جنھوں نے اپنی آنکھوں کی جوت کھودی تھی۔" (ص ۲۱۷)۔

یہاں کوئی بھی کردار عظیم معنی ضمنی اور بھرتی کا نہیں ہے۔ واحد حسین سے لے کر کرانتی تک ہر کردار اپنا ایک تھامل رکھتا ہے۔ جو ناول کے عمل کو آگے بڑھاتا ہے، یہاں ایاز اور شہزاد کی بھی اہمیت ہے، جو آپس میں لڑتے جھگڑتے رہتے ہیں اور فاطمہ کے شوہر غلام رسول کی بھی یہاں سایا بھی اہم ہے اور خورشید آبا اور مس ریڈی بھی: جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

"مس ریڈی خوبصورت چہرہ پر جان دیتی تھیں۔ اس لیے انہیں غزل کا چکلیلا سا رنگ اور سوئی ہوئی خاراؤدہ آنکھیں بہت پسند تھیں۔ لہذا مس ریڈی پر پھار ہونا غزل کا فرض تھا۔ اسکول میں مس ریڈی کے بوسے میں ہمیشہ سرگوشیاں ہوتی تھیں۔ دوسری سرگوشیاں جھرجھریاں ان کے بوسے میں ہوتی تھیں۔ بڑی عمر کی لڑکیاں انھیں آتا دیکھ کر لڑیں، رک جاتی تھیں، جیسے بارگاہ گزری ہو۔ وہ چلی جاتی تو دبے دبے قہقہے بلند ہو جاتے۔" (ص ۲۴۹)۔

یہاں بی بی ہیں، جو ایک خاموش تماشائی کی طرح سب کرداروں کو زندگی کے ایجنٹ پر آتے دیکھتی ہیں اور مشکل ہی سے کوئی جملان کی زبان کی دلیز الاٹک پاتا ہے۔ پھر بی جاتی ہیں، جو عرصے سے احمد حسین کے گھر پڑی ہوئی تھیں اور بس ایک دفعہ انہیں کچھ ایسی جھرجھری سی آئی کہ وہ غلام رسول کے ہمراہ صبا لنگھیں۔ اور جب اس کے بیٹ کے کیرے نصیر کو زبردستی اس سے چھین کر اجالا بیگم کو دے دیا جاتا ہے تو وہ کوئی احتجاج نہیں کر پاتی، بجز اس کے کہ جب اجالا بیگم اسے راستے میں سمجھ کر پان بنانے پر ٹوکتی ہیں، وہ ان کا کوئی ٹوٹس نہیں لیتی، اور سنی اُن سنی کر جاتی ہے:

"والان کے اس کو نے میں جہاں سب جوتے اندر کر اندر جا رہے تھے، آیاؤں کا ایک پورا گڑھا روستے ہوئے بچوں کو چپ کرانے کی بجائے اپنی بانوں میں لگن تھا، اور اسی جگہ بیٹھ کر بی بی کو بان بنانا دیکھتا تھا۔ آتے جاتے اجالا بیگم نے کئی بار ٹوکا۔ ماری مردود تیرے کانوں کو آج کیا ہو گئی ہے۔ کتنی بار بولی کر راستے میں کھڑے تھے۔ اب پیرے چل لکوں کیا؟ مگر وہاں سینے والی سب یا نہیں۔ دیکھ کر میلان رہ گئیں کہ بی بی نے بیگم صاحبہ کی بات پر کوئی کان نہ دھرا، اور اس طرح بیٹی پان کے بیڑوں پر چاندی کے ورق پینتی رہی۔" (ص ۷۵)۔

یہاں سرور کے علاوہ جس کا ذکر اوپر کیا گیا، اس کی ماں اور بڑی بہن بھی اہم ہیں جن کا تعارف



اس طرح کرایا گیا ہے :

”وہاں جا کر ہر لوگ ایک چوٹے سے بے سرو سامان صاف گھر میں اترے، یہاں بہت مدد فریق مسکین صورت دو خواتین نے ان کا استقبال کیا۔ ایک دہن کی ماں تھیں اور دوسری بڑی بہن۔ دونوں حد سے زیادہ نحیف و زار۔ اس لیے فوزیہ اور چاند بہت بور ہوئیں کہ ان کا فیشن اور ان کی جگہ دیکھ کر سرائے والا کوئی نہ تھا۔ ایک دہن کی بڑی بہن تھیں جس میں شیش برس کی سوکھی کاٹھا۔ جب کبھی انتہائی ضرورت پر سکڑا نا چاہیں۔ تو یوں لگتا جیسے رونا چاہیں اور رونہ سکیں۔ دہن کی ماں تھیں، تو یوں ہانپتی کا ہنسی مسلسل لمبی لمبی سانس لے لے جا رہی تھیں : (ص ۱۵-۲۱)۔

گھوڑے جوڑے کی مدد میں تین ہزار روپے کی ادائیگی کے سلسلے میں جب لنگڑی پھوپھو نے تنگ کر کہا : ”اور بیٹی آپ کی بیٹی کی خواہ کا کیا بھروسہ کل ہی کہیں شادی ہو گئی، تو ان کے شوہر کیوں دادا کرنے لگے۔ آپ ہیں کچھ کاغذ پر لکھ کر دے دیں گی کیا۔۔۔۔۔؟“ (ص ۲۱۸)۔

تو اس کے بعد یہ جملے قابل غور ہیں :

”میری شادی؟“ دہن کی بڑی بہن کہیں خلا میں گھومنے لگی کیا آپ کو یقین ہے کہ مجھ سے؟ میرا مطلب ہے اب میری شادی۔ کیا میں کہیں جا سکتی ہوں۔۔۔؟ اس نے گردن اٹھا کر بڑے سے پوچھا۔ رضی نے اس کے سر پر کھلتی ہوئی دھوپ چھاؤں دیکھی۔ اس کے چہرے پر چھایا ہوا شام کا اندھیرا دیکھا اور لا جواب سی ہو گئی۔ جیسے واقعی کچھ کاغذ پر لکھوانے کی ضرورت نہ رہی ہو : (ص ۲۰۷)۔

ان جہلوں میں مہنی و مفہوم کی ایک دنیا پوشیدہ ہے اور ان میں انسانی بے جا رگی کا پور نقش ابھار گیا ہے۔ وہ جیلانی بانو کے کمال فن کی دلیل ہے۔ ناول میں جگہ جگہ باریہ پر قدرت کا ثبوت ملتا ہے۔ مثال کے طور پر چاند کی آرائش و زیبائش کا بیان (ص ۲۱۱) اور ایوان غزل، میں شامین کے ہمراہ غزل کی آمد (ص ۲۵۳)۔

اس ناول میں جگہ جگہ ڈرامائی موڑ بھی ملتے ہیں۔ جن میں سے بعض بہت اثر انگیز ہیں اور توجہ کو فوراً اپنے اندر جذب کر لیتے ہیں۔ مثلاً نصیرین خاں کی ولادت کی اطلاع اور اس کا ”ایوان غزل“

کے مکینوں پر فوری رد عمل احمد حسین کے خاندان کی پاکستان ہجرت کر جانے کی افواہ جبکہ ان کے دوسروں کی فاسخ خوانی کی جا چکی تھی، چاند اور غزل کی موت کا یکے بعد دیگرے سانحہ، راشد کی لاش پر کرائی کا سونے کا پھول رکھنا، غزل کا رات کے پہلے حقے میں حامد میاں کے ہاں جان بکھانا، لنگڑی پھوپھو کا شیخو میاں کے ساتھ راز دارانہ فرار، سنجوا کی قبضے سے شادی اور قبضہ کار کرائی کو چاند کے سپرد کرنے کے لیے اچانک نمودار ہونا وغیرہ۔ یہاں ہم اتفاقاً اور غیر متوقع طور پر ایسے واقعات سے دوچار ہوتے ہیں جو ہمیں درمط صیرت و استغاب میں ڈال دیتے ہیں۔ لیکن یہاں کوئی ایسا واقعہ رونما نہیں ہوتا، جس کی نفسیاتی اور عقلی توجیہ ممکن نہ ہو، کیوں کہ ہر واقعے کی اس کے مخصوص سیاق و سباق کے اندر ایک منطق چھپی ہوئی ہے۔ ناول میں بیانیہ حصے بھی عموماً بڑے جاندار ہیں مثلاً نصیر کی ولادت کے سلسلے میں تقریب کا اہتمام و انصرام، فوزیہ کی تنگی کے وقت عورتوں اور لڑکیوں کا جگٹھا اور ہا ہی، ”ایوان غزل“ اور ”الف لیلا“ میں زندگی کے سمولات کا بیان، حامد میاں کے گھر کا نقشہ۔ ان سب جگہوں پر جزئیات نگاری کی مدد سے ایک پورے ماحول کی باز آفرینی کی گئی ہے۔

اس ناول میں جس خامی کا ثبوت سے احساس ہوتا ہے، وہ ایک طرح سے داخلیت کی کمی ہے۔ کوئی کردار ایسا نہیں ہے جو نہ دار شخصیت کا مالک ہو اور عمل میں ملوث ہونے کے باوصف کبھی کبھی اپنے آپ کو اس سے الگ کر کے اپنے اندرون کا جائزہ لیتا نظر آئے۔ غزل قدرے استثنائی حیثیت رکھتی ہے کہ وہ متعاقب جذبات کے بھونچے گرفتار ہونے پر ان سے جنگ کرتی بھی نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں ایک عنصر فینٹسی کا بھی ہے لیکن بالعموم ناول میں ہر واقعہ حادثے اور تجربے کے صرف ظاہری پہلو ہی سے سروکار رکھا گیا ہے اور اس کے باطن میں اتر کر اس کے مستغلات اور مضمرات کا جائزہ لینے کی کوشش نظر نہیں آتی۔ یہ ناول ایک طرح کا فانی المیہ ہے، یہاں کوئی بڑا یا صبر پور موضوع مرکز توجہ نہیں بنایا گیا؛ جو ناول کو ترفیع بخش سکے، یا جسے اس کا پایاؤں کا درخیز درک قرار دیا جاسکے، البتہ روزمرہ کے انسانی اعمال اور مسائل کے محسوسات کو بڑی خوبی کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ یہاں محسوس اور تباہک محاکات کا استعمال بھی چابکدستی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں تفکر اور تخیل سے بڑھ کر مشاہدے کی اکائیوں کو پیش کرنے پر زور ملتا ہے۔ یہ ناول صاف ستھرا، نر شاہوا اور بہت واضح ہے۔ یہاں ایہام اور گنگنک پن نہیں ہے۔



تعدادات کو بڑی خوبی کے ساتھ بنایا گیا ہے لیکن یہ تعدادات بالآخر کسی مثبت ادعا کی طرف ہماری رہنمائی نہیں کرتے۔ ناول نگار کا بے جھجک مشاہدہ، برواں دواں انداز بیان، انسانی فطرت کی عجوبہ زائیوں میں ایک حد تک اس کی بصیرت انسانوں کا اپنے توہمات اور تعلقات میں گرفتار رہتے ہوئے زندگی کو انگیز کرنا، یہ سب اس ناول میں ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔

## راجہ گدھ

’راجہ گدھ‘ بالوقدسیہ کا ایک فکر انگیز اور قابلِ قدر ناول ہے۔ یہ امر لائقِ توجہ ہے کہ اس کا آغاز ایک مخصوص ماحول اور فضا میں ترتیب دیا گیا ہے، یعنی سوشیا لوجی کی کلاس جس میں مختلف النوع لڑکے اور لڑکیاں اپنا اپنا تعارف کر لیتے اور اپنے آپ کو منکشف کرتے ہیں: نیم مزاحیہ، نیم طنزیہ اور بغیر رسمی انداز میں اور ان سب کے استاد پروفیسر سہیل جو آخر آخر ناول کے تصوراتی ڈھانچے میں ایک اہم رول ادا کرتے ہیں، ہماری توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ ناول کے سیاق و سباق میں اس ضابطہ، علم کی اہمیت یہ ہے کہ ایک طرف تو فرد اور معاشرے کے ربط و تعلق کو بین السطور مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے اور دوسری جانب اہم موضوعات میں سے ایک یعنی دیوانگی یا دیوانہ پن کو انفرادی اور سماجی نقطہ نظر سے دیکھنے کی درپردہ ضرورت جتائی گئی ہے۔ یعنی یہ کیفیت ناآسودہ تمناؤں کے خلفشار سے بھی پیدا ہو سکتی ہے اور فرد پر سماج کے بے جا دباؤ سے بھی جو مختلف پیراؤں میں سامنے آتا ہے اور جس کے خلاف مزاحمت مشکل اور اکثر صورتوں میں ناممکن معلوم ہوتی ہے۔ جن کرداروں سے ہمیں مدشاس کرایا گیا ہے ان میں آفتاب اور قیوم زیادہ فعال اور متحرک ہیں اور لڑکیوں میں بھی شاہ اور کسی قدر کوثر نظروں میں کھینچے والی ہیں۔ شاید یہ کہنا ناموزون نہ ہو کہ آفتاب قیوم اور کسی جس مثلث کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ آخر آخر تک ہمارے ذہنی افق پر چھایا رہتا ہے، امداس کا اتمام ہوتا ہے، پروفیسر سہیل کی فکری مثالیت کے انوکھاس پر، یعنی اپنے ذہن کی تراشیدہ ایک نئی تھیوری کے بیان پر۔ ناول کی دونوں سطحیں یعنی افقی بھی اور عمودی بھی ہماری توجہ کو اپنے اندر پوری طرح جذب کرتی ہیں۔ یہاں ناول کا سروکار دوا بستگیوں کے



مختلف سانچوں کی پیش کش سے بھی ہے، دیوانگی اور دیوانہ پن کی نوعیت کی تفتیش سے بھی اور کسبِ حلال اور کسبِ حرام کے درمیان فرق و امتیاز اور ان سے پیدا ہونے والی جسمانی اور روحانی علامتوں سے بھی کسبِ حرام کا ایک واضح سہل راہ گدھ ہے جو ڈھکے چھپے طریقے سے پورے ناول کی میسٹ کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ اور جس کے مضمرات کو جگہ جگہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس ناول کا مرکز نفل چند مخصوص اور متعین کردار بھی ہیں، اور وہ خارجی حالات اور کوائف بھی جن کے استیلا سے وہ باہر نہیں نکل سکتے، اور اس پر مستزاد وہ ذہنی رویے بھی جنہیں یہ جنم دیتے ہیں۔ ایک مین تضاد اور کشمکش ان تصورات کے درمیان ہے جو یا تو رسوماتی سانچوں کو من و عن قبول کرنے سے پیدا ہوتے ہیں یا جن کی توجید عقل و خرد اور بندھے ہوئے رویوں کی روشنی میں کی جاسکتی ہے، اور وہ جن کی بنیاد اندرونی داعیہ فراہم کرتا ہے اور جن کے لیے ہم ایک ہم گیر اصطلاح 'روحانی' استعمال کر سکتے ہیں۔ اسی طرح جسم اور روح کے متضاد مطالبات اور ان کے درمیان تناؤ یا مرگ و زبیت کے سلسلے میں متخالف اور متباہن رویے اور فنا اور بقا کے لیے مرد اور عورت دونوں میں ایک ازلی آرزو مندی، جو طرح طرح کے روپ دھارتی ہے، ہمارے ذہن کو برابر اپنے قابو میں رکھتی ہے۔

اس ناول کی بیانیہ ہیئت اور شکل میں تسلسل کا عنصر بھی ہے اور واقعات اور کیفیات کو رد و رکھنے کی تدبیر بھی استعمال کی گئی ہے۔ آفتاب، قوم اور یہی کے کردار اس کی ہیئت کا ایک اہم جز ہیں۔ یہی تو آخر وقت تک اپنا بیج قائم رکھتی ہے، اور ناول پر عکس انگن نظر آتی ہے، اور سہل ایک INTERLOCUTOR کی حیثیت سے برابر اپنی حاضری اور اپنے وجود کا احساس دلاتا رہتا ہے اس کا آغاز سماجیات کے استاد کی حیثیت سے ہوتا ہے اور انجام ایک CAPSULE ولی کے رول میں۔ وہ بھی جذباتی زندگی کے جوار بھاٹے سے گزرا ہے اور اپنے سوز و دروں میں مبتلا رہا ہے۔ گو بظاہر اس کی زندگی عقل و خرد کے نظریات سے منبردار آنا ہونے اور ان کی گتھیاں سلجھانے میں بسر ہوئی ہے، لیکن پایاں کار وہ فوق الحواسی حقائق اور کیفیات کا رمز آشاہن جاتا ہے اور ان کی شہیر کرنے میں پوری

طرح لوٹ ہو جاتا ہے۔ حواسی علم سے مختلف اور متضاد پروج کو آپ چاہے - CLAIR VOYE  
NCE کہہ لیجئے براہ راست عرفان و ادراک کا نام دے لیجئے یا جلی نقیم کا، مقصد اور منہاج سب کی ایک ہی جیسی ہے، یعنی براہ راست اور بلا واسطہ علم اور واقفیت کی فراہمی اور اس کا حصول جس کے لیے منطقی تقاضا پر بھروسہ درکار نہیں۔ یہ سلاہیت مختلف کرداروں خصوصاً یہی میں شروع ہی سے نظر آتی ہے اور بالآخر آفتاب اور زیبا کے بیٹے میں اس کا اظہار اپنے طریقے سے ہوتا ہے، جو بظاہر قابل قبول نہیں۔ اسے آپ نفسیاتی الٹ پلٹ یعنی PSYCHIC  
DISPLACEMENT بھی کہہ سکتے ہیں۔ درکاروں میں حاضری، قبروں سے چٹ کر بیٹھا، تاکہ انشراح صدر ہو اور پاس انفاس کی تکنیک یہ سب ایک طرح کی ظلمت پسندی یعنی - OBSCU  
RANTISM کے زمرے میں آتا ہے۔ یہ سارا تام جھام ایک طرح کا دام تزییر ہے، ضعیف لوگوں کو گھیرنے کا۔

آفتاب اور یہی کے درمیان جو ربط شروع ہوتا ہے، اسے ایک گھریزی اصطلاح  
GOING OUT ON A SPREE کے ذریعے ادا کیا جاسکتا ہے۔ اسے غیر رسمی اور غیر منظم بہند کہہ لیجئے یہ بغیر شد و مد کے اظہار کے قائم ہوتا اور استوار ہوتا چلا جاتا ہے، جیسے شعاعیں جسم کے خلیوں میں ریکائیک اور بغیر کسی مداخلت کے داخل ہو جاتی ہیں۔ اس میں شعوری اور غیر شعوری، عقلی اور جذباتی دونوں طرح کے عوامل اور محرکات کے لیے گنجائش ہے یعنی یہ کہنا غلط نہ ہوگا، کہ اس میں بہت سی باتیں ایسی ہیں، جو بن کہے، بغیر جوائے اور کھلندے پن کے سافٹ میٹس کی جاتی اور قبول کی جاتی ہیں۔ ایسے حالات میں بسا اوقات اشارے اور کنائے بے محابا اظہار پر فوقیت اور برتری رکھتے ہیں۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ ایم۔ اے۔ کی کلاس میں آفتاب دوسری لڑکیوں کی نسبت یہی میں زیادہ کشش اور جاذبیت محسوس کرتا ہے۔ اس کا ایک بڑا سبب شاید یہی کے جوانی تاثر کی برجستگی اور دونوں کے درمیان ذہنی استعداد اور چوکنا پن میں باہمی اشتراک ہے اور مرتعش ادراک، مشابہت کی باریک بینی اور وہ حاضر جوانی بھی جو مردوں کی نسبت عورتوں سے بالعموم مختص ہے اور جس میں یہی نمایاں طور پر سمجھے دار ہے۔ اور یہ راز تو بہت بعد ہی میں کھلتا ہے کہ آفتاب ہی کی طرح قوم اور سہل



بھی سچی کے تیغ ابرو کے کم کچھ کم قاتیل نہیں تھے۔ آفتاب کشمیر کا اصل اور خوب روئے اور اپنے اندر پر زور جنسی کشش رکھتا ہے۔ اس کے خاندان والے رسم درواج کے پابند معاشرے کے افراد ہیں اور قایمیتوں کے تاجر ہیں۔ کچی جیسی دانشور اور آزاد خیال لڑکی ایسے ماحول میں کیسے کھپ سکتی تھی۔ وہ اس میں رہ کر ریگانگی ہی محسوس کر سکتی تھی۔ ذہنی سطح پر بہت سی مانتیں رکھنے اور آزاد روی میں اشتراک کے باوجود سماجی آدرشوں کے تناظر میں آفتاب اور سچی ایک دوسرے سے براہِ عمل دور نظر آتے ہیں۔ سچی کے ہاں کچھ دانشوری کی روایت کے پیش نظر اور کچھ اپنی فطرت کے احساس کے باعث سپردگی کا کوئی خانہ نہیں ہے اور اس کے تعلق خاطر میں ایثار کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے، ایسا لگتا ہے کہ باہمی کشش کے باوجود وہ دونوں مختلف WAVE - LENGTHS پر اپنا وجود رکھتے ہیں سوچنے اور محسوس کرنے کے اعمال میں عدم مطابقت اسی سے پیدا ہوتی ہے کچھ خارجی حالات کا دباؤ، جو ایک سماجیاتی بنیاد رکھتا ہے، اور کچھ اشار اور خود سپردگی کے جذبے کا فقدان بالخصوص سچی کی طرف سے بالآخر ان کے درمیان ایک طرح کی عدم آہنگی کو جنم دیتا ہے۔ جسے شروع میں قیاس نہیں کیا جاسکتا تھا۔ آفتاب کی زیادہ شادی پہلے سے کی گئی منصوبہ بندی کے تحت عمل میں آتی ہے۔ اس کے اور سچی کے درمیان شاید کبھی کھل کر ادھرتی انداز سے اس مسئلے پر کوئی گفتگو نہیں ہوئی تھی۔ جو کشش وہ ایک دوسرے میں محسوس کرتے تھے، وہ تماشہ حسیاتی یا جنسی ذمیت کی نہیں تھی۔ چونکہ دونوں ہی کے لیے دماغ اولین اہمیت کا حامل تھا اور جنس کا درجہ اس کے بعد آتا تھا۔ گویا بھی جائز طور پر کہا جاسکتا ہے کہ دو انسانی نفوس کے درمیان ربط و تعلق اور اتحاد و یگانگت جنس سے گھٹتا، مادہ نہیں۔ ذہنی اور جنسی محرکات آپس میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں، اور بے شمار نقطوں پر غلط ملط ہوتے رہتے ہیں۔ آفتاب کی زیادہ شادی کے انکشاف و اعلان کے بعد سچی فی الاصل ایک بخران میں گرفتار ہو جاتی ہے اور اس کی زندگی میں ایک ایسا بھنور پڑ جاتا ہے، جو نہ رہے یا جس کی اتہا گہرائیوں کو ناپائیں جاسکتا۔ سچی بیک وقت اپنے لیے فنیسٹی کی ایک دنیا بھی تیر کر لیتی ہے اور اس دنیا کا بھی ایک واضح جلی اور دجوالی ادراک پالیتی ہے، جس میں آفتاب اور میانہ زن میں متاہل زندگی بسر کر رہے ہیں اور یہ

ادراک اس کے لیے سوبان روح ثابت ہوتا ہے۔

زیبا سے آفتاب کی شادی اور لندن میں ان کے قیام کے بعد تو ظاہر ہے کہ اس اختتام پذیر لمحاتی حیات عاشقہ کے جو آفتاب اور سچی کے درمیان رہی تھی، کوئی نقوش نہیں ملتے۔ یہ باب اب بند نظر آتا ہے۔ لیکن نفسیاتی طور پر سچی کی زندگی احتساب خود کی ایک طویل ستان بن جاتی ہے۔ اب وہ خود اپنا ALTERE GO ہے۔ آفتاب کی زیادہ سے قربت جسے وہ تخیل کی آنکھ ہی سے دیکھ سکتی ہے، اسے برابر HAUNT کرنی رہتی ہے۔ سچی ایک دلچسپ کردار ہے، ایک ایسا نفسیاتی ٹائپ جسے SCHIZOID کہا جاسکتا ہے۔ قیوم جو سچی کا کلاس فیوورہ چکا ہے، اور ایک حد تک آفتاب کا، بے تکلف دوست بھی۔ اب ایک ایسا راز داں بن کر سامنے آتا ہے جو سچی کی سائیکس میں بڑی حد تک دخل ہو جاتا ہے۔ سچی ایک ایسا پورا ہے جسے روئیدگی حاصل نہیں ہو سکتی۔ ایک ایسا مضبوطی نظام جو روحانی اور جسمانی دونوں طرح کے مطالبات کی زد پر ہے لیکن قیوم اور سچی کے درمیان نہ کسی جنسی تعلق کا راز کھلتا ہے، اور نہ کسی روحانی نقطہ ارتباط کا۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہوگا کہ قیوم ایک طرح کا CATALYTIC ایجنٹ بن جاتا ہے، جس کے توسط سے سچی اپنی تخیل کرتی رہتی ہے، اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود قیوم کے دل میں محبت کی پھانسیاں اب اٹکی رہتی ہیں۔ آفتاب سے قیوم کا رشتہ مراشتہ، جو گہرا اور مضبوط تو کبھی بھی نہیں تھا، اب تقریباً منقطع ہو چکا ہے۔ لیکن سچی ایک ساریے کی طرح قیوم کے پیچھے لگی رہتی ہے، اور اپنے جذبات کے مد و جز سے اسے آگاہ کرتی رہتی ہے، یعنی ماضی قریب کی یادوں سے بھی محال کی ان متصورہ کیفیات اور جذباتی لین دین سے بھی، جو آفتاب اور زیبا کے مابین جائز طور پر جاری و ساری ہے، (اور یہ دونوں اسے برابر کچھ کے دیتے رہتے ہیں) اور مستقبل کے اندیشوں اور نشوونما سے بھی سچی ایک طرف دانشوری کی روایت سے بہرہ ور ہے، اور وہ نفس اور انداز حیات کی بھی حامل ہے اور دوسری جانب اس کی شخصیت تحت تحت بھی ہو چکی ہے۔ اس کے ہاں سستی جذباتیت کا گز نہیں، اور نہ صرف جنسی ہیجانات اس کے نزدیک کوئی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ بڑی حد تک وہ ایک آدھی بانصب یعنی شخصیت نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے اندر ایک عنصر خود ترحمی کا نہیں، بلکہ اپنی ایذا رسانی اور اس سے انکشاف لذت کا بھی ہے۔



جس کا مظاہرہ وہ اکثر کرتی رہتی ہے، اور یہ ایک خطرناک رجحان ہے۔ وہ اپنے خاندانی احوال سے کٹی ہوئی ہے کہ اس کے اندرون میں بغاوت کی روح سرایت کیے ہوئے ہے۔ وہ قیوم کے سامنے یعنی اس سے مخاطبت کے دوران اپنے سارے عجائبات اٹھا دیتی ہے اور قیوم سے حاصل شدہ ہمدردی اور وقتی رفاقت کے لیے اس کا بھرپور شکریہ بھی ادا کرتی ہے لیکن اس کے لیے قیوم، آفتاب کا غم البدل نہیں ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ آفتاب اور سبھی غریبی طور پر جس رشتے میں پردے جا چکے تھے، اس میں خاندانی حالات میں تبدیلی کے باوجود سبھی کی حد تک کوئی رخصت نہیں پڑا ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ بھی گمان گزرتا ہے کہ اس مسئلہ میں جو آفتاب سبھی اور قیوم سے مل کر رہتا ہے، قیوم اپنی حسیت اور شعور کی جنگی کے باعث آفتاب پر ایک حد تک فوقیت رکھتا ہے۔ مگر الذکر کے لندن منتقل ہو جانے کے بعد اس کا سبھی سے برابر ربط قائم رہتا ہے کہ آفتاب سبھی کی نفس میں بھرا ہوا ہے، اور وہ اسے اپنی ذات کے مرکزی نقطے سے جدا نہیں کر سکتی قیوم برابر یہ اس لگائے بٹھا ہے کہ شاید سبھی کے لیے اس کی چاہت سبھی کے اندرون میں اس کے لیے کوئی جگہ بنا سکے۔ اور وہ اس خلا کو پر کر سکے جو آفتاب کی بے وفائی کی وجہ سے اس کی زندگی میں پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ توقع اس لیے بار آور ہوتی نظر نہیں آتی، کہ سبھی کی جان پر سوز میں وہ غلام بیدار ہی نہیں ہوا ہے۔ اس میں تو ہر طرف آفتاب لبالب بھرا ہوا ہے سوتے جاگتے سبھی کے لیے کوئی لمحہ ایسا نہیں گزرتا جب آفتاب اس کے خواب و خیال میں بسا ہوا نہ ہو جب وہ عالم گشتگی سے بیدار ہوتی ہے تب بھی قیوم اس کے لیے بس ایک سہارا ہی ثابت ہوتا ہے، جو جادوئے اعتدال و توازن کی طرف اس کی رہنمائی کرے، اور اس کی دُوبختی کشتی کے لیے پتواری کا کام دے سکے۔ وہ اس کے لیے ایک SURROGATE کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ بات کچھ کم قابل غور نہیں ہے کہ قیوم سبھی کا دل جیتنے میں ناکام رہتا ہے۔ لیکن وہ بساط بھر اس کے لیے ایک جذباتی سہارا ضرور بنا رہتا ہے، اور اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرنے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ ایک حد تک یہ کہنا بھی کچھ زیادہ غلط نہ ہو گا کہ اپنے اپنے طور پر قیوم اور سبھی دونوں ہی جذبات کے منہ دار میں گھرے رہتے ہیں، اور اس سے لپکنے کی کوشش میں سرگرم نظر آتے ہیں۔

یہ باور کرتے ہوئے بھی کہ انجام دونوں ہی کے لیے غیر یقینی ہے قیوم کا معاملہ آفتاب سے بالکل مختلف رخ اختیار کرتا ہے۔ اسے اپنے لیے کچھ حاصل کرنا نہیں ہے۔ اس لیے کہ وہ خوب جانتا ہے کہ آفتاب کو سبھی کے جذباتی منطقتے سے بے دخل کرنا اور خود اس میں اپنے لیے جگہ محفوظ کرنا ممکن الحصول آئیڈیل نہیں ہے۔ اس کے لیے صرف ایک راستہ کھلا ہوا ہے اور وہ یہ کہ سبھی کے ساتھ حقیقی رفاقت بھی ادا کرے اور اس کے جذبات و احساسات کی تفہیم حاصل کر کے ان کی تندی اور شدت میں نرمی اور سکون بھی پیدا کرے، اور چونکہ سبھی اپنے گھر والوں سے کوئی رشتہ برقرار رکھنے کے لیے آمادہ نہیں ہے اس لیے قیوم اس کے لیے ایک ایسا ماحول فراہم کرے جہاں بغیر کسی روک ٹوک اور ہرجان اور تشدد کے چرلنے زرخوں کو منزل کرنے کی راہ بھی سمجھائی دے قیوم کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں کہ وہ اپنے جذبات کی تسکین سے بے نیاز رہ کر سبھی کے لیے نفسی راحت رسائی یعنی PSYCHO THERAPY کی راہ نکالے۔ لیکن انسان فی الاصل ایک بہت ہی پیچیدہ اکائی ہے اور اس کے اندر جہانی اور روحانی محرکات کا جال گتھا ہوا ہے۔ ہر طرح کی نصب العینیت حقیقت کے سنگ خدا سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتی ہے۔ کافور کے درخت کے نیچے بیٹھ کر کھالے اور مراقبہ کے باوجود قیوم اور سبھی جنسی مطالبات سے کب تک اعراض برتیں۔ وہ ان کی شدت کے سامنے پسپا ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس کا حال کچھ قیوم ہی کی زبان سے کہیے:

"میں نے قیوم بن کر اس کے دل میں داخل ہونے کی کوشش کی تھی، لیکن وہ ملنا ہی نہیں دیتی۔ اب میں نے آفتاب بن کر جس بدل کر اس پر ٹھون مارا، اور اس کی ایک ایک ہڈی

آٹاری میں نے اس کی اداسیوں کو جرم جرم اس کے وجود سے اکھڑنا چاہا۔...

جوں جوں میں اسے چومنا وہ برابر اسی کے ساتھ اپنے وجود کی ایک ایک اینٹ اتار کر کھینچتی

جاتی حتیٰ کہ صبح کے قریب وہ صرف ملبہ رہ جاتی، پڑائی اینٹوں کا تہہ بستر ملبہ۔" (ص ۱۳۸)

اور سبھی سے باہمی تعلق کو بڑی حد تک IDEALIZED صورت میں پیش کرنے کے باوجود یہ جملہ

بہت سخی فیض ہے:

"در اصل آفتاب نے پھر کو سبھی کوشش تعلق سے آزاد ہو گئی تھی، (ص ۱۳۹)۔



مزید :

"بیرونی وقت کے مطابق کوئی قابل ذکر واقعہ نہ ہوئے، لیکن اندر جو ایک ریگستان کا سفر جاری تھا۔ اس میں ہم پڑاؤ پڑاؤ ٹہرتے نہ جانے کہاں جا چکے تھے۔ یہی باہر بالکل بے حس تھی۔ لیکن جذباتی سیر بھی پراس کا سفر بہت تھکا دینے والا تھا۔ اس سفر میں اس کا ساتھ دینے کی وجہ سے میرا بدن چور چور رہتا۔ وہ اپنی محبت میں کئی ریگستان چھان چکی تھی" (ص ۹۵-۱۰۲)۔

یہ قیوم اور سہمی کے ذہنی جسمانی اور روحانی قربت کا ایک تلخ استعارہ ہے اور آخر آخر میں ایک واضح اشارہ یہ بھی ملتا ہے :

"آج اگر عزیز گاتن چندرا (قیوم کا بانی گاؤں) میں ہوتا تو کیا میں اسے بھی کی محبت کے متعلق کچھ بتا سکتا۔۔۔ لیکن سہمی کی محبت اب اسے کچھ ذاتی۔ شاید میرے حالات سن کر وہ کہتا۔ اچھا جب وہ تمہارے ساتھ سولیتی ہے، تو باقی کیا تکلیف ہے اور کیا چاہیے نہیں؟" (ص ۱۹۳)۔

مزید :

"قورڈی دیر بندہ ہوئی۔ اچھا اتنی بات تو آفتاب کو ضرور بتا دینا کہ میرے تم سے جسمانی تعلقات پیدا ہو گئے تھے" (ص ۲۲۵)۔

پھر بھی ایسا لگتا ہے کہ سہمی کا مشق دیوانگی کی ان حدود کو چھو لینا چاہتا ہے جن کا منطقی انجام اختلال اور انہدام کے سوا کچھ اندیشہ نہیں ہے۔ برا الفاظ دیگر جذبات کی شدت اور اضطراب کے دفر کو دیوانگی سے میسر کرنا جو عشق لا حاصل کا لازمی نتیجہ ہے، مشکل امر ہے۔ شخصیت کے انتشار سے گریز ممکن نہیں اور موت غالباً ایسے فرد کے لیے آخری پناہ گاہ ہے۔ یہی کاہل انجام ہی اس کا مقدر ہے۔

سہمی کی اچانک موت سے جو خود کشی سے واقع ہوتی ہے، جو خلا قیوم کی زندگی میں پیدا ہو گیا ہے، وہ بہت جان لیوا نظر آتا ہے۔ اس پر رفتہ رفتہ یہ حقیقت سنکشف ہو گئی تھی کہ اس کی ساری کمزور کاوش اور ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی قائم کرنے کے باوجود یہی اپنے آپ

قیوم کے تئیں مکمل طور پر سپرد نہیں کر سکتی تھی۔ اپنے بھائی مختار کی بیوی یعنی بھابی صولت کے توسط سے غیر شعوری طور پر عابدہ، جو صولت کی بھاد بن ہے، دسے پاؤں قیوم کی زندگی میں داخل ہوتی اور ایک حد تک اس کے ذہن پر ڈیرا جھالتی ہے، اب پہلے تو ذرا کدرا بھابی صولت کی ایک جھلک دیکھیے :

"بھابی صولت کم گو، کم آواز اور توری دار عورت تھی۔ اسے خوش گبتی خوش گفتاری اور ہنسوت بازی سے کوئی تعلق نہ تھا۔ چوٹی سی عمر میں اس کے چہرے پر مردنی کا ایک غلاف چڑھ گیا تھا۔ بھلہری جیسے سفید چہرے پر براؤن تیلیوں جیسی جھائیاں پڑی ہوئی تھیں بھابی صولت کے چہرے کی بجائے ان کے بازو اور پاؤں زیادہ جاذبِ نظر تھے۔ ان کے ساتھ رہنے میں سب سے بڑی سہولت یہ تھی کہ وہ کام کی بات کرنے کے بعد جھٹ رو پوش ہو جاتی تھیں" (ص ۱۱۱-۱۱۰)۔

آگے بڑھنے سے پہلے ذرا ایک نظر عابدہ اور قیوم پر ڈالیں تاکہ ان کے عمل اور رد عمل کے انوکھے کے لیے ایک مرکز فراہم ہو سکے :

"عابدہ کی مذہبی اور دنیاوی تعلیم چونکہ کا دینے والی نہ تھی۔ بدی اور نیکی کا تصور اس کے ذہن میں الگ الگ خالوں میں بند تھا۔ رسومات کی بجا آوری۔۔۔ میں اپنی رٹ کے خلاف وہ کچھ سن نہیں سکتی تھی" (ص ۲۴۲)۔

مزید :

"بچپن سے جو میں اس کے کچھ مذہب، ماحولیات نے اس کے ذہن میں ٹھونکی تھیں، بالآخر اس کے ذہن کے تختے کا حصہ بن چکی تھیں۔ اگر ہم دونوں کو ایک دوسرے سے محبت ہوتی، تو اور بات تھی، لیکن ہم دونوں تو اپنی اپنی تلاش کے باعث ہم سفر ہو گئے تھے" (ص ۳۱۵)۔

اور قیوم کے بارے میں قیوم ہی کی زبان سے یہ بھی سنیں :

"میں مغربی تعلیم کا پروردہ تھا۔ ان تمام باتوں پر غور کرنے کا عادی جو حیات کے قلاب میں نہیں آتیں۔ ان ہی خیال پرستیوں نے میرے وجود کے اندر کئی قسم کے حوالے



اندھے تھے اور ان کو اتار کر نئے پھندے لٹکا دیے تھے۔ میں کہنے لگا: کانسٹ  
اینگل، فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کی باتیں سننے کا شوقین تھا۔ مجھے یونانی فلسفے سے  
لے کر موڈرن وقت تک کئی غیر حل شدہ مسائل پر حیرت کی لگاہ ڈالنے کی طاقت  
تھی (ص ۲۷۸)۔

اس تضاد کے پیش نظر بلکہ اسی کو مستحکم کرنے کے لیے یہ بھی کہا گیا ہے:

"عابدہ اور میں ایک دوسرے کی طرف اس لیے بڑھے تھے کہ شاید ہم دونوں اپنی  
فنا سے ڈرتے تھے۔ میں بھی میں مرنا نہیں چاہتا تھا۔ عابدہ مجھے بیزاریا سلسلہ  
منقطع ہوتے دیکھ رہی تھی۔ ہم دونوں خوفزدہ تھے اپنی اپنی فنا سے۔ اسی لیے ہم  
دونوں دو طاقے دروازے کے مانند رہے۔ کمزوری لگی رہی تو ایک۔ ورنہ  
دونوں پٹ علیحدہ علیحدہ" (ص ۳۱۴)۔

قیوم بھی کے تذکرے کے اعادے سے باز نہ رہتا: اور عابدہ اپنے شوہر وحید کے مسائل پر بے  
گفتگو سے نہ اکتاتی۔ اسی لیے یہ بات ذرا odd سی لگتی ہے کہ قیوم نے کنڈانی کے  
فلسفے پر لیکچر بلائے اور شیواور شکتی کے ملاپ سے حاصل شدہ توانائی پر ہندو صنمیت  
کی روشنی میں واشگاف انداز میں بلا جھک گفتگو کرے۔ کنڈانی کے چکروں کی بقصوراتی  
توضیح ظاہر ہے کہ عابدہ کی عقل و ادراک کی رسائی سے بہت بعید تھی۔ اور وہ اس کے  
مضمرات کو سمجھنے سے قطعی طور پر نااہل۔ عابدہ کی طرف انتہا خاص کا جواز قیوم یہ کہہ کر  
پیش کرتا ہے:

"وہ (عورت) ہمیشہ محبت حاصل کرنے کے لئے آتی ہے اور بچہ حاصل کر کے  
واپس چلی جاتی ہے۔ مرد اپنے آپ سے آزاد ہونے کے لیے عورت سے ہجرت  
ہو تا ہے اور ہمیشہ کے لیے دو تھنوں میں بٹ جاتا ہے۔ یا y۔۔۔ کیوں کہ اس کے  
صنعتی تخم کے اندر دونوں موجود ہوتے ہیں۔ اسی لیے کبھی تو وہ جزافیا کی قرب کے  
بابت عورت سے رابطہ قائم کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ کبھی وہ مومنوں کی روایت  
کا شکار ہو جاتا ہے۔ کبھی اس کے جرنلے کا مرد اسے عورت کی طرف کھینچتا

ہے۔ کبھی اسی جرنلے کی عورت اپنی ہم جنس کی تلاش میں نکلتی ہے!

مزید:

"مرد کا روپ۔ عورت کا روپ۔ یہی تنوع ہمیشہ کی جنس کا باعث بنتا ہے۔ اسی جنس  
نے مجھے عابدہ پر شیخون مارنے کے لیے اکسایا (ص ۳۱۴)۔

یہ خیال کہ ابتداءً انسانی جرنلے میں مرد اور عورت کی تخصیص نہیں تھی۔ یعنی انڈرو-  
gynous تھا۔ قدیم اساطیر میں ملتا ہے، اور یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ برطانوی شاعر ولیم  
بلیک کے فکری نظام میں مذکر اور ٹوٹ کا امتیاز زوال کی علامت ہے۔ ہمارا کہنا صرف  
اس قدر ہے کہ نادل کے بیان میں اس قسم کی علمی گفتگو، جب تک کہ اسے نادل کے عمل میں  
جذب کرنے کی کوشش نہ کی جائے اور پر سے مسلط کی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ عابدہ کے روبرو  
کنڈانی کے مظاہر اور جرنلے یا cells کے بارے میں یہ لیکچر بھینس کے آگے بن بچانے  
کے مترادف لگتا ہے۔ اس سیاق و سباق میں یہ بات البتہ بہت بنیادی ہے کہ عورت  
اولاد کی خواہش کے پردے میں اپنی بقا کا حصول چاہتی ہے اور مرد جنسی تعلق کے ذریعے۔  
دراصل فنا کے بغیر بقا ممکن ہی نہیں۔ متصرفانہ مفروضہ بھی یہی ہے۔ عورت سے جنسی تعلق بھی  
فنا ہی کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن بقا کا راستہ اسی ریگستان سے ہو کر گزرتا ہے۔

نادل میں عابدہ کے کردار کی نقش گری ایک جگہ اس طرح کی گئی ہے:

"وہ بڑی مٹوئی عورت تھی، بلکہ ٹائپ کی حد تک، مڈل کلاس تھی۔ اس کے باوجود اس  
قدر مٹوئی بھی نہ تھی۔ جیسے سلیٹ کی خاک کی سطح پر کہیں کہیں چمک لابر لگا ہو۔۔۔

میں نہیں جانتا تھا کہ اس کا ماحول اس پر کس حد تک اثر انداز ہوا تھا۔ اس کی جلیق  
خصائص پیدا کئی اوصاف درشتے میں ملی ہوئی خاصیت و درماندگیاں کیا تھیں۔  
... وہ کہاں تک اپنے GENES کے ہاتھوں مجبور تھی۔۔۔ کیوں کہ اس کا ماحول اسے  
رواج انڈی پابندی، کم علمی اور ایک خاص سماجی ڈھب کی وجہ سے بڑا سخت  
تھا؟ (ص ۳۱۴)۔

اسی کی روشنی میں یہی کہ سلسلے میں عابدہ کا رد عمل قابل غور ہے:



”ہائے جب آپ کو پتہ تھا کہ وہ کسی اور سے ملی ہوئی ہے، تو آپ اس سے اتنے کیوں لگے ہوئے تھے دفع کرنا تھی ایسی دہموی کہ یہ حرام کاری ہوتی ہے سر جی، چاہے آپ تعلیم یافتہ لوگ اس کا کوئی اور نام رکھ لیں، اچھا سا۔“

(ص ۲۷۶)

یہاں دو امور پر واضح طور سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اول تو یہ کہ جس عمل کو ہم ارتقاء کا نام دیتے چلے آئے ہیں یا اسے MUTATION کہہ لیجئے۔ وہ دراصل GENES میں تبدیلی کا دوسرا نام ہے اور GENES کا براہ راست تعلق وراثت سے ہے۔ یہی بڑی حد تک ہماری عادت و خصائص اور شخصیت کے گونا گوں پہلوؤں کو متعین کرتی ہے اور ہم اس سے کلیتہً بے نیاز نہیں رہ سکتے۔ یعنی خون کی وہ کیمیا یا BLOOD CHEMISTRY ہے جس میں مختلف قسم کے پسندیدہ اور ناپسندیدہ مظہر اور غیر مظہر ذرات گردش کرتے رہتے ہیں۔ دوسرا مسئلہ حلال اور حرام اور اہل و عیال کا بھی ہے۔ یہ محض مذہبی اور اخلاقی بنیاد ہی نہیں رکھتا، بلکہ ایک کیمیاوی بنیاد بھی رکھتا ہے۔ براہ ہے جس سے سب کیا گیا ہے اور اچھا وہ ہے جس کی اجازت دی گئی ہے۔ قیوم، سبھی سے اپنے تعلق خاطر کی داستان، حسرت آمیز تسلسل کے ساتھ دہرائتا رہتا ہے۔ بلکہ وہ یہ بھی ظاہر کر دیتا ہے کہ وہ آفتاب کی محبوبہ رہ چکی تھی۔ یہ حقیقت عابدہ کو اشیاء اور اعمال کو ناپنے کا جو پیمانہ فراہم کرتی ہے، اس میں کسی ابہام کی گنجائش نہیں ہے۔ حلال اور حرام کے درمیان فرق و امتیاز بہر حال ضروری ہے۔ وہ حیات کی پیچیدگیوں اور زیر و بم اور ان سے پیدا شدہ ہیجان و اضطراب کا کوئی شور نہیں رکھتی۔ بلکہ اس کے نزدیک خیر اور شر کے تعین کے لیے ایک ہی میزان اور معیار کافی ہے۔ عابدہ سے تعلق قائم کر کے قیوم اپنی زندگی میں انضباط کا اور توازن پیدا کرنا چاہتا ہے۔ مگر وہ اس کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ قیوم جہانی انصاف باہمی اور روحانی حریت کا الگ الگ خواہاں نہیں ہے بلکہ وہ ایک یکتا اور متحد الاصل رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ عابدہ میں غرق ہو کر فنا کی طرف نہیں بڑھنا چاہتا۔ بلکہ عابدہ کو اپنے اندر تحلیل کر کے بقا کے حصول کا متلاشی ہے۔ لیکن عابدہ اس کی ذہنی اور نفسی کیفیات کا پوری طرح ادراک کرنے سے قاصر ہے۔ قیوم تنہائی کی اذیت ناک اور روح کو ڈسنے والی

کیفیت کا اسیر بھی ہے اور اس کی سائیکس پر ماضی کی یادوں کا بوجھ بھی لدا ہوا ہے۔ جہاں عابدہ صرف حال کے گریز یا لمحات میں اسیر ہے، وہاں قیوم کو اس نقطہ ارتباط کی جستجو ہے جس کے توسط سے ماضی، حال اور مستقبل کے تقاضوں اور اسکانات کو ایک لڑی میں پرویا جاسکے۔ وہ دلوں ہی فنا سے خائف ہیں۔ لیکن کوئی گہرا، مستحکم اور پائیدار رشتہ قائم کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ کسی طرح کے رشتہ ازدواج میں منسلک ہونا فی الحال قیوم کے ایجنڈے کا کوئی حصہ نہیں ہے۔ عابدہ، قیوم کی گفتگو کے رخ کو کچھ نہ کچھ بھی تو ضرور ہے اور اسی لیے وقتاً فوقتاً اسے ٹٹولتی بھی رہتی ہے، لیکن شاید ماضی زندگی کے باہر تعلقات قائم کرنا اس کی نیت میں داخل نہیں ہے۔ قیوم کے دل پر کچھ عرصے تک عابدہ کا ران ٹو رہا، لیکن بھروسہ و حید کے ساتھ چھٹی وطن چلی گئی۔

رابطہ و تعلق کا ایک اور پیڑن قیوم اور اسٹل کے درمیان سے ابھرتا محسوس ہوتا ہے۔ محبت اور دل بستگی کا نہیں، بلکہ صرف ایسی شناسائی کا، جو دھیرے دھیرے قدم اٹھاتی ہے وہ جس ماحول اور آب و ہوا میں آگئی اور بڑھی ہے، وہاں محبت بازار کی جنس سے زیادہ گراں نہیں ہے۔ جس میں خلوص کی کار فرمائی ہے اور نہ استحکام اور پائیداری کا اس میں گزر ممکن ہے کہ یہ چیزیں غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ وہاں جسم کی جھوک اور اس کی تسکین ہی سب کچھ ہے۔ طمانیت اور آسودگی کا احساس یہاں صرف سراب آسا ہے۔ اسٹل سے قیوم کی ملاقات ریڈیو اسٹیشن پر اتفاقاً ہو جاتی ہے۔ وہ ایک زمانے میں ریڈیو آرٹسٹ رہ چکی تھی اور اپنے خاندانی ماحول اور اپنی ارتقاء کے تناظر میں وہ دلوں کو خشکار کرنے کے تمام ہتھکنڈوں سے بخوبی واقف اس معاملے میں وہ پوری طرح تربیت یافتہ اور آزمودہ کار اور گرم دوسرہ زمانے کی ہشتیہ رہی ہے۔ لیکن اب زندگی کی خزاں میں عمر مڑھل جانے کی وجہ سے اس کی مانگ کافی کم ہو گئی تھی اور اس کی آواز میں بھی دہرس اور کھٹک باقی نہیں رہی تھی جو پہلے دلوں کو نوہ لینے میں پوری طرف معاون مددگار ہوتی تھی۔ اس کی تھوکر کشی بڑی مٹی خیر مصراحت کے ساتھ اس طرح کی گئی ہے:

”وہ دھرتی جیسی بوڑھی اندلی گونہل جیسی نئی تھی عمر اس کے جسم سے جھڑتی تھی



اور اس کے بالوں پر چڑھتی چلی جاتی کبھی وہ پانچ سال کے بچے کی طرح معلوم ہوتی کبھی بوڑھی نانیکہ کی طرح تجربے کا خزانہ ہے جس بن جاتی۔ وہ صرف زندہ تھی۔ وہ زندگی پر کسی قسم کی تنقید نہیں تھی۔ (ص ۷۶-۷۵)۔

مزید:

اُس کی زندگی صرف لمبے سے لمبے تک چلتی تھی۔ اسی لیے ماہ و سال مل کر اس کا کچھ بگاڑ نہیں سکے۔ وہ وقت کے بھاری تھوڑے سے ہر لمحہ بے پروا تھی۔ (ص ۷۷-۷۶)۔

مزید:

"مجھے اس کے بوڑھے جسم میں دو شیرازی کی ادائیں دیکھ کر ایسی تکلیف ہو رہی تھی، کہ اگر میرے بس میں ہوتا، تو میں اس کی جوانی کہیں سے لاکر لوٹا دیتا۔۔۔ وہ بھی میری طرح ادھر مرا گدھ تھی۔ اس گدھ کی ساری زندگی بیا بالوں میں اجڑے تھلوں میں، سوکے پیڑوں پر کٹی تھی۔۔۔ اس میں کچھ ایسی گری، لہجاء اور خوبصورتی تھی کہ مجھے تھوڑی دیر کے لیے اس کا درد بھی بھول گیا۔ (ص ۷۹)۔

مزید:

۱۰۔ مثل کی آواز میں دکھ تھا جس درخت پر سارا دن دھوپ پڑتی رہے، اس کے چکنے پتے چمکنے رہیں بچے اس میں جھولا ڈالیں، غوریں اس کے سلیے تلے بیٹھیں۔ شام پڑتے ہی ایسے درخت کے گرد اس کے انھیرے میں بڑی مایوسی ہو جاتی ہے۔ ایسے ہی مثل تھی۔ ہر وقت ہنسی مذاق، چکا چوند، ادھر ادھر کی باتیں۔ جب وہ تھوڑی دیر کے لیے بھی چپ ہو جاتی، تو اس کے ارد گرد بڑی مایوسی پھیل جاتی۔ (ص ۷۹-۸۰)۔

مثل ایک بھٹکی ہوئی روح کی طرح ہے۔ جو اپنے لیے ایک نقطہ استقرار کی تلاش میں رہتی ہے۔ اس کی سستی اس پر رے نظام اور بدن پر روشنی ڈالتی ہے، جس میں بد نصیب طوائفیں اپنی زندگی کسی نہ کسی طرح گزارنے کے لیے اس میں ملوث رہتی ہیں، اپنی وراثتی مجبوریوں کے

باوجود مثل ایک ایسے گم کردہ راہ مسافر کی طرح ہے جس کے دل میں اپنی منزل تک پہنچنے کی آس، بہر حال باقی رہتی ہے، اور اس کے لیے سہارا بنی رہتی ہے۔ وہ اپنے سادہ، غیر رسمی، بے محابا، انداز اور نقطہ نظر کے اڑھ پن کے باوجود قیوم کو بڑی حد تک پھیلانے اور چھوڑنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ مشوہ گری کا پرانا جادو اس کی شخصیت سے اب تک چٹا ہوا ہے۔ مگر ایسا لگتا ہے کہ اس میں زمر صرف جہانی بلکہ ذہنی اضمحلال کے آثار نمایاں ہونے لگے ہیں۔ ہر چند کردہ جسم فروشی کے پھیلے ہوئے نظام کا ایک حصہ رہی ہے، جو کسب حرام کے تحت آتا ہے۔ لیکن وہ ایک زخم خوردہ دل، ایک تپاں اور بریاں روح بھی رکھتی ہے۔ ایک گھائل اور مجروح شخصیت اور اسے عورت کے استحصال کا، جو ایک طویل مدت کو محیط ہے، پورا پورا احساس ہے۔ اٹھنا کے باوجود اسے اپنے وجود کو باقی رکھنے اور اس کی نگہداشت پر اصرار ہے، اور وہ اس بکھرے ہوئے شکتہ و جد کی کو چوں کو چن چن کر ایک نئے بیکر کی تشکیل بھی کرنا چاہتی ہے۔ وہ بھی اور عابدہ کی داستان سے یکسر ناواقف ہے کہ وہ اب ایک قصہ پارینہ ہے، جو ماضی کے میلے تلے دب چکا ہے۔ اسے اس بات کا بھی شاید علم نہیں ہے کہ قیوم کسی عورت کی کافر ادائی کا قلیل رہ چکا ہے۔ قیوم اور مثل کے درمیان مکالمے کا جو طویل سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اس سے یہ صاف ظاہر ہے کہ یہ دونوں بھی اپنی اپنی زندگی میں ایک نوز کا خلا اور ایک طرح کی دیرانی محسوس کرتے رہے ہیں، لیکن ثقافتی سطح پر دونوں کے مابین کافی فاصلہ اور دوری ہے، اور نقطہ اتصال کا پالینا کافی دشوار۔ مثل جس پس منظر سے ابھر کر سامنے آئی ہے، اس کی بنیاد کسب حرام پر رہی ہے، دونوں اپنے اپنے طور پر اس کثافت اور آلودگی کو دھونا چاہتے ہیں، جس میں وہ ملوث رہے ہیں اور اس کا واحد ذریعہ کسی منزہ اور مطہر روح سے رشتہ قائم کرنا نظر آتا ہے۔ وہ کبھی کبھی علاقہ دینی سے یکسر آزاد ہو کر تمام تر روح کی زندگی بسر کرنے کے آرزو مند ہیں۔ اس کی ایک واضح علامت درگاہ کے آداب کو قبول کرنا ہے، یا جسم کے لوازمات اور معقنات سے انقطاع کا مطالبہ ہے۔ مثل کے ہاں کسی مستقل سوچ کا غفر نہیں ہے۔ اس کا ذہن بیشتر ارتعاشات یعنی FLASHES پر تکیہ کرتا ہے۔ جس ماحول میں وہ اب تک زندگی بسر کرتی آئی ہے، وہ اس سے اوپر اٹھنا



چاہتی ہے۔ وہ شادی شدہ تو مزدور ہے۔ لیکن اپنے حالات سے نا اُسودگی اور بے اطمینانی محسوس کرتی ہے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ قیصر پسند ہے، بلکہ وہ اکتساب لذت کے ہر سر وسیلے کو آزمانا چاہتی ہے۔ لیکن جب قیوم میرا منڈی میں اس کے گھر پر اتفاقاً وارد ہوجاتا ہے۔ تو وہ اس میں ایک انہانی، برجستہ کشش محسوس کیے بغیر نہیں رہتی، اور وہ اس سے کوئی بات مخفی بھی نہیں رکھنا چاہتی کہ اس نے اپنے اوپر کوئی پہرے نہیں بٹھا رکھے ہیں۔ اس ملاقات کے دوران اس کے ذہن میں چشمِ زدن میں ان تمام واقعات اور حالات کی یاد بھبک اٹھتی ہے، جنہوں نے اس کے کردار اور شخصیت کی تعمیر کو متعین کیا ہے اور اس کی نا اُسودگی کا راز بھی قیوم پر کھل جاتا ہے۔ وہ اسٹل کی طرف ایک جھکاؤ اور دُلا تو محسوس کرتا ہے۔ لیکن اس سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر سکتا شاید اس کا سبب وہ ذہنی فاصلہ ہو، جو دونوں کے درمیان میں برحائل ہے۔ آخر آخر اسٹل کا بیٹا، جو شاید پوری طرح نارمل نہیں ہے، کسی نوری جذبے کے ماتحت اپنی ماں کو قتل کر دیتا ہے، اور اس طرح اس کی وہ دُعا قبول ہوجاتی ہے، جو ایک طرح کی تاریک، پیش بینی بھی ہے:

”اور تم نے کیا دُعا مانگی ہے اسٹل؟ بس یہی۔ یہی سچی زندگی تو کسی پیدلوں کے ساتھ گزری نہیں۔ اب موت تو کسی پیارے کے ہاتھوں آئے۔۔۔ موت تو حلال

ہو میری! (ص ۴۴)۔

کسی حسرت اور در ماندگی پنہاں ہے ان لفظوں میں۔ یہ تیسرا سا نسخہ ہے جس سے قیوم کی بارگی دوچار ہوتی ہے۔ اور وہ اس کے لیے کسی طرح بھی تیار نہیں تھا۔ اسٹل کی ابا تک اور غیر متوقع موت سے پہلے قیوم اسٹل کے درمیان پرستل زبرد غور آیا تھا کہ اگر قیوم مستقبل قریب میں کسی صورت سے باقاعدہ رشتہ ازدواج میں شملک ہونے کی طرف رغبت رکھتا ہو، تو اسے کسی بارگہ ہی سے ربط و تعلق استوار کرنے پر غور کرنا چاہیے۔ چنانچہ قیوم کی اب تک کی زندگی میں جو تھا مرحلہ اس وقت سامنے آتا ہے، جب بھابی مولت ایک سوچے سمجھے منصوبے کے ماتحت اسے گلشن سے وابستہ ہوجانے کا سنجیدگی سے سُورہ دیتی ہیں۔ جو خوب رو بھی ہے، اور دنیوی اور گھر بلوذر داریوں سے بہ طریقِ احسن عہدہ برآ ہونے کی اہل بھی۔ لیکن ستم ظریفی دیکھئے، کُشادی کے

چند ہی روز بعد اس سستی خیز امر کا اکتشاف ہوتا ہے کہ گلشن اپنے پہلے شوہر سے امید سے ہے۔ اور اس کے پہلوئے بچے کی ولادت جلد ہی متوقع ہے۔ چنانچہ مباشرت سے پہلے ہی یہ بات طے پا جاتی ہے کہ قیوم اسے طلاق دے دیکھا، تاکہ وہ اپنے پہلے شوہر سے جو اس وقت جدہ میں مقیم ہے، دوبارہ رجوع کر سکے۔ یہاں قیوم ایک مصالحت کرانے والے فرد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے، نہ کہ ایک ایسے شوہر کے روپ میں جو شادی کے فریضے کی ادائیگی کے ذریعے اپنی جارحی اور روحانی اور جذباتی ضروریات اور مطالبات کی ٹکیں کا نمٹنی اور خواستگار رہا ہو۔ لیکن اس پورے معاملے کو جس مبہم اور مشتبہ انداز میں سامنے لایا گیا ہے، وہ قابلِ قبول نظر نہیں آتا۔ ربط و تعلق کے تین نمونوں کو آزمانے کے بعد جب قیوم جو تھے اور آخری مرحلے میں داخل ہوتا ہے، تو اسے بہت ہی بخونڈ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس کی کوئی خاطر خواہ توجیہ ممکن نظر نہیں آتی۔ اس میں ایک طرح کی نازائیدگی یعنی CRUBENESS بھی جھلکتی ہے، اور ایک نوع کی ADHOCISM بھی۔ اسے ہم ایک طرح کا میلو ڈرامہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ازاول تا آخر یہ ایک نوع کے PARCICAL منظر ہونے کا یقین دلاتا ہے جس میں جذباتِ انسانی کے مذاق اڑانے کا انداز نمایاں ہے یا یہ کہئے کہ اس ڈرامے کا جس کے مختلف ایکٹ ہمارے سامنے لائے گئے ہیں۔ یہ ایک طرح کا عمل مکس یعنی ANTICLIMAX ہے۔ عمل کے اور دوسرے IMAGES کے مقابلے میں یہاں یک رنگی اور ہم آہنگی یعنی CONSISTENCY کا عکس کم سے کم ہے۔

باوقدیر نے ناول کے عمل کے ذریعے دیوانگی یا دیوانہ پن کے معجزات پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی ہے۔ اور یہ بھکاؤ دیا ہے کہ یہ نتیجہ ہے عشقِ لا حاصل کا، یعنی یہ مرض نہیں ہے، بلکہ مرض کی نشانی ہے۔ اس مسئلے کو اتنی بار چھیڑا گیا ہے کہ اس کی حیثیت ایک بنیادی توفیق کی سی ہو گئی ہے۔ دیوانگی کا ماخذ اس کی ذہنی متعین کرنے والے خارجی حالات بھی ہو سکتے ہیں، یعنی اس کا ایک عمرانی اور سماجیاتی پہلو بھی ہے۔ جس سے انسانی نفسیات کے محرکات و البتہ یہ مختصر اہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسانی سائیکی میں مختلف عناصر کی ہم آہنگی کا فقدان بھی اسے جنم دے سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر انسانی سائیکی کا خارجی مظاہر سے عدم تطابق پورے معاشرے میں اختلال و انتشار کا سبب بن سکتا ہے اور خود فرد کی سائیکی کے مختلف اجزاء کے ترکیبی



خصوصاً خود اور وجدان اور خرد و جبلتوں کے درمیان افزائش سے انتشار کے پیدا ہونے کا قوی امکان رہتا ہے۔ یہاں توازن ایک کلیدی تصور ہے۔ برطانوی شاعر ولیم ایک نے تو اپنے شاعرانہ اسطوری نظام اور اسطوری کرداروں کی ہیئت اور ساخت ہی اس مفروضے پر رکھی ہے کہ انسان کی چار بنیادی عنصری صلاحیتیں یا قوتیں ایک دوسرے کے مابین توازن اور ہم آہنگی قائم کر کے ہی اپنی تخلیق کے منشاء کے حصول تک پہنچ سکتی ہیں۔ بصورت دیگر انسانی سائیکی کا پورا ڈھانچہ اور اس کا تار و پود شکست و ریخت کا ہدف بن جائے گا اور انتشار اور اختلاف کے سارے امکانات پورے ہو جائیں گے۔ دیوانگی یا دیوانہ پن ایک خاص PATHOLOGICAL منظر بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ حقیقت کے ادراک کا ایک فوق العادہ درجہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس کا ایک مترادف شعر و شاعری اور تنقید کے متن میں اکثر مسئلہ رہا ہے۔ اسے وجد یا غایت انبساط یا نشا ط کا معنی ECSTASY کا نام بھی دیا گیا ہے۔ جس کا سرچشمہ عقل و خرد کی عاید کردہ حد بندیوں کو توڑنے کے ہم معنی ہے۔ سماجی بندشوں کے خلاف احتجاج بلکہ بغاوت بھی اسی کا ایک شاخص ہے۔ آرٹ اور ادبی تنقید میں ہم اُسے APOLOLIAN PRINCIPLE کے بالمقابل DINOSYIAN PRINCIPLE کا نام دے سکتے ہیں۔ اس کا تعلق ایک طرح کی بہت آفریں کیفیت یا جذبہ دگم شدگی اور دیوانگی سے بھی تصور کیا گیا ہے۔ اس ناول میں دیوانگی یا دیوانہ پن کے موثرات کو کرداروں کے اعمال اور کوائف حیات سے ملحق کر کے شروع سے آخر تک پیش کیا گیا ہے۔ محبت یا شدید جذباتی رد عمل بھی جس کے بارے میں میر صاحب نے فرمایا ہے:

"مصائب اور تھے پر دل کا جانا، مجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے۔"

ایک نوع کی دیوانگی ہی کے ذیل میں آتا ہے۔ افلاطون نے بھی کم و بیش اسی کیفیت کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا تھا کہ شاعر دیوانگی کے قبضے میں ہوتے ہیں؛ اور شیکسپیر نے بھی اپنے طرب و راسے A MID SUMMER NIGHT'S DREAM میں مجذوب، عاشق اور شاعر کو اس کیفیت کا جسے آپ FUROR کہہ لیجئے؛ حامل ہونے کے سبب ایک ہی ذمے میں شامل کیا ہے۔ سپر ایڈ بیان کو بدل کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب مافوق العالی محرکات کی کار فرمائی کا مظاہرہ

ہے، جو ہمیں عام برتاؤ، متاد اور شدید جذبہ محبت کے تجربے اور تخلیقی انگ کے پس پشت نظر آتا ہے۔ اس کا قریبی تعلق مذہبی اور روحانی زندگی کے واردات سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جب شخصیت پر جو اس ظاہری کی گرفت ڈھیل پڑ جاتی، اور اس کا تعلق مادائیت سے قائم ہو جاتا ہے۔ اسے دیوانگی کا مترادف شاید اس لیے بھی مانا گیا ہے کہ اس کی کوئی منطقی تصویر ممکن نہیں۔ اس میں ایک عنصر پیش بینی کا بھی ہے۔ اس تجربے کے دوران شخصیت کی اکائیاں تحلیل ہوئے لگتی ہیں اور زمان و مکاں کی پنائیاں منقطع نظر آتی ہیں۔ یہ الفاظ دیگر اس کا تعلق اس ZONE یا منطقے سے ہے جو حواس کی سرحدوں سے پرے واقع ہوا ہے اور جہاں تک رسائی کے لیے ایک غیر معمولی حسیت اور دور رس درکار ہوتی ہے عرفان اور دیوانگی میں حد فاصل زیادہ نہیں ہے۔ اس کے لیے جو متبادل لفظ ناول میں کئی بار استعمال کیا گیا ہے وہ CLAIRVOYANCE ہے اور اسی لیے یہ بھی کہا گیا ہے:

"سوچ دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک سوچ علم سے نکلتی ہے اور ریگستان میں جا کر

سوکھتی ہے۔ دوسری سوچ وجدان سے جنم لیتی ہے اور باغ کے دہانے پر لے

جاتی ہے۔" (ص ۲۲۰)

ایک اور جگہ راج گدھ کی زبان سے یہ بھی کہلایا گیا ہے:

"ایک دیوانہ پن وہ ہوتا ہے جس کی مختلف وجوہات یہاں بیان کی گئیں۔۔۔۔۔

جن کی وجہ سے حواس منقطع ہو جاتے ہیں۔ اور انسان کائنات کی ازل و زین مخلوق

بن جاتا ہے۔۔۔۔۔ لیکن ایک دیوانگی وہ بھی ہے جو انسان کو ارتعاع و اعلیٰ بلند یوں تک

پہنچاتی ہے۔ جیسے آندھی میں نہکا اور اٹھتا ہے۔" (ص ۲۴۰)

اسی سے ملحق ایک اور سلسلہ جو ناول کے عمل اور کرداروں میں پوری طرح حلول کیے

ہوئے ہے۔ سیمی اور اسٹیل کے سلسلے میں خاص طور پر فیض اور شر کا ہے، جو فنک کے ارتقار

کی ہر منزل پر انسان کے روبرو رہا ہے، اور وہ ان کی تاویلات میں برابر ابھار رہا ہے۔

یہاں اس کی ایک متعین شکل سامنے لائی گئی ہے، اور وہ ہے کسب حلال اور کسب حرام کے

درمیان فرق و امتیاز۔ (اس کی ایک شق تو یہ ہے کہ نہ صرف وہ مقصد قابل اعتبار ہے؛



جو ہماری سامعی کا ہدف ہے، بلکہ وہ ذرائع بھی جو اس کے حصول میں ہمراہ معاون ہوں، کم لائق التفات نہیں۔ یہ ایک اخلاقی بعد یعنی DIMENSION بھی رکھتا ہے، اور سماجیاتی بھی۔ اور یہ دونوں آپس میں بفر منقطع ہیں پھر وہ اثرات مابعد درجے اہم ہیں، جو کسبِ حرام سے انسان کی سائیگی یا اس کی GENES میں داخل ہوتے یا نمودار ہوتے ہیں۔ اسلامی RITUAL کے مطابق جانور کی قربانی ابتداء تکبیر پڑھ کر کی جاتی ہے اور خدا کا نام لے کر اسے ذبح کیا جاتا ہے۔ اسی طرح مرد اور عورت کے مابین رسم نکاح بھی اسی وقت مباح ٹھہرتی ہے، جب وہ شرعی آئین کے مطابق عمل پذیر ہو کہ اس کے بغیر اس کی کوئی حرمت نہیں ہے اور مناکحت اور جسم کی عیاشی میں بعد المشرقین ہے۔ جو کچھ ہم کھاتے ہیں، اگر وہ حلال ہے تب بھی اور حرام ہے تب بھی۔ وہ اندرونی خلیوں کے ذریعے خون کی لہروں میں خم ہو کر جسم ہی کا نہیں، بلکہ روح کا بھی حصہ بن جاتا ہے۔ کسبِ حرام کا اثر براہِ راست انسان کی شخصیت پر پڑتا ہے اور رفتہ رفتہ اسے مس کر دیتا اور ایک ناقص، غیر متوازن اور غیر انسب اکالی کو جنم دیتا ہے۔ پاکیزہ معاشرہ اسی وقت وجود میں آسکتا ہے۔ جب ہم عدل و انصاف کی میزان اپنے ہاتھ میں رکھیں اور معاملات کی تنظیم اور دروہست میں حلال اور حرام میں تیز کر سکیں۔ اعمال صالحہ کا مدور منظرہ اور سطح شخصیت سے ہوتا ہے، اور منظرہ اور سطح شخصیت وہی ہے جو خیر و شر اور حلال و حرام میں امتیاز برت سکے۔ یہ سب امور اسی وقت قابلِ فہم بنتے ہیں۔ جب ہم زندگی کی اساس کو روحانی نسیم کریں اور یہ پہلا مفروضہ منگ بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے، معاشرے کے ڈھانچے میں کچی اور شکست و سخت ہمارے ان اعمال کی وجہ سے در آتی ہے، جو جارحانہ اعتدال و توازن سے ہٹے ہوئے ہوں۔ اس ناول کی بساط پر امتل کا کردار کسبِ حرام سے نکلنے والے موثرات کی ایک بہت ہی واضح اور بین مثال ہے۔ اسی کسبِ حرام کی وجہ سے جس کا مصدر غافلانی دراست ہے اس کی شخصیت میں جو ناہولری پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی شافت صرف اسی وسیع اصول کی روشنی میں کی جاسکتی ہے کہ کسبِ حرام سے پیدا شدہ سامانِ معیشت ہمارے جسم اور روح میں زہر گھول دیتا ہے۔ چاہے ہم آسودگی اور فراوانی کے کیسے ہی مسلمان کیوں زفر ہم کر لیں۔ اسی طرح ہمارا انحصار نان جوئی ہی پر کیوں نہ ہو۔ اگر وہ کسبِ حلال کا تحفہ ہے تو وہ ہمارے لیے تعزیرت اور طمانیت کا وسیلہ بن جائے گا۔ کسبِ حلال

اور کسبِ حرام میں جو فرق امتیاز ہے، اور اس کا جو تعلق کیمیادی اعمال سے ہے، اسے ظاہری نظریں جو غبار آلودہ ہوتی ہیں نہیں دیکھ سکتیں۔ لیکن ان کے لیے جو ذرہ در ذرہ حجابات کو اٹھا کر حقیقت کی جلوہ گری کے شفا ہوتے ہیں، یہ فرق امتیاز اظہر من الشمس ہے۔ ناول کا یہ اہم مریف جو بانو قدسیہ کی بنیادی ترجیحات میں سے ایک ہے، ذرا تسہیل شدہ ضرور لگتا ہے، لیکن اگر یہ پختہ ایمان و ایقان کے ساتھ وابستہ ہو، تو ایک مثبت قدر بن جاتا ہے اور اس میں وہ وزن و وقار پیدا ہو جاتا ہے، جو زندگی کو متوازن رکھنے کے لیے لابدی ہے۔

اس ناول میں ایک معنی خیز حکمتِ علی جو استعمال کی گئی ہے، وہ پرندوں کی مجلسِ آرائی کی پیش کش ہے، جس سے ہمیں چار بار سا لقمہ پڑتا ہے۔ اس معاملے میں کسی قدر افراط و تفریط سے کام لیا گیا ہے۔ کیونکہ ناول نگار کے منشا، کا حصول اختصار سے کام لینے پر بھی عمل پذیر ہو سکتا تھا۔ اس کے لیے سامنے کا ایک ANALOGUE توفریق الدین مطار کی منطق الطیر میں ملتا ہے، اور دوسرا از سوسطے کے اہم برطانوی شاعر چاسر کی اولین نظموں میں سے ایک بعنوان - THE PAR- LEMENT OF FOULS میں، جہاں پرندوں کی باہمی گفتگو کے توسط سے انسانوں کی محبت کی طرف متضاد طریقہ رویوں کی خبر ملتی ہے۔ جو امر دونوں میں مشترک نظر آتا ہے، وہ پرندوں کی آپس میں نوک جھونک کے ذریعے انسانی برتاؤ کے مدوجزر کو سامنے لاتا ہے۔ بانو قدسیہ نے پرندوں کی جو سمجھا ناول کے صفحات پر آراستہ کی ہے، اس میں مختلف وضع قطع کے جو پرندے جمع کیے گئے ہیں۔ وہ اپنا الگ الگ مزاج اور منفرد خصوصیات رکھتے ہیں۔ یہ سب سر جوڑ کر بیٹھے یہ سوچ رہے ہیں کہ انسان نے اپنی تنگ نظری، کم ظرفی اور نبض و غناد کی وجہ سے اپنے آپ کو جس طرح تباہ و برباد کیا ہے، وہ انتشار و اختلال کے جس دہانے پر کھڑا نظر آتا ہے، اور اس کے اپنے اعمال اور پرندوں کے اختلاف رائے سے جو خطرناک صورت حال پیدا ہوتی یا ہو سکتی ہے، اس کا کیسے تذکرہ کیا جائے۔ اس بھری پری مغل میں جہاں جہانت جہانت کے رینڈے اقتضا عالم سے آکر جمع ہوئے ہیں، سب سے ممتاز مقام راہ گدھ کو حاصل ہے یا اسے تو لیں کیا گیا ہے۔ یہی وہ استبداد ہے، جو اس پورے ناول کی تنظیم میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ کسبِ حرام کرنے والوں کی یہ فصیح ترین علامت ہے، جو وضع کی گئی ہے، اور اس کی خارجی جسم شروع



ہی میں اس طرح سامنے لال لگی اور اسے اس طرح متخفص کیا گیا ہے :

”ہر وہ شخص جس کی روح میں حرام مال پہنچ رہا ہو چہرے بشرے سے راجہ گدھ بن جاتا ہے۔ اس کی آنکھیں دھنسی ہوتی، چہرہ سبزی، نکل جلا، بال کھربے ہوئے اور ہڈیاں نکلتی ہوتی ہیں۔ روح کا حرام کھانے والا ہزاروں میں پہنچا ناجاتا ہے : ہزاروں میں لاکھوں میں : (ص ۱۰۰)۔

گدھ اپنی سیری کی خاطر مردہ لاشوں پر گرتا ہے۔ اس کے بالمقابل اگر اس مغل میں موجود عقاب کو نظر میں رکھیں، تو کسب حرام اور کسب حلال کا فرق بخوبی واضح ہو جائے گا۔ کسب حلال حرام کے تناظر میں مصنف نے بڑی صراحت کے ساتھ راجہ گدھ کو ان خامیوں کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے جو شر اور حرام کی قوتوں اور صلاحیتوں کو محیط ہے۔ تمام پرندوں کا یکم و بیش متفقہ فیصلہ معلوم ہوتا ہے کہ راجہ گدھ کا اس مغل سے اخراج عمل میں لایا جائے اور اس طرح اس نسبت سے چھٹکا را حاصل کیا جائے، کہ وہی تمام برائیوں کا ماضی منبع اور مصدر ہے، جو انسان کو اندر ہی اندر کھوکھلا کرتی رہتی ہیں اور اس کی روح پر کثافت کی تہیں چڑھتی چلی جاتی ہیں۔ راجہ گدھ کا استعارہ استعمال کرنے سے دل میں کراہیت کے اس احساس کو تشدد کے ساتھ برا ٹیگنے کرنا مقصود ہے، جو ناجائز طور پر حاصل شدہ اکتسابات سے پیدا ہوتا ہے اور ان تاریک قوتوں کو سامنے لاتا ہے، جو انسانی معاشرے میں ہیں چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں۔ جنگی وجہ سے انسان کا وجود معرضی خطریں پڑ گئی ہے اور جس کی بیچ کئی حد درجے مشکل معلوم ہوتی ہے۔ راجہ گدھ اس اثر دہے کی مانند ہے، جو خیر، صداقت اور حسن کی اعلیٰ قدروں کو ہڑپ کر کے انہیں مٹا دینا چاہتا ہے۔ اسے آپ مادیت پر مبنی پلچر اور ہندیب کی ایک مکروہ اور گھناؤنی شبیہ کہہ لیجئے۔ جو سراسر ایک منفی تفاعل رکھتی ہے اور خیر کے محدود اور مخصوص منقطع کو سمیٹ کر اس پر غالب آنا چاہتی ہے۔ پرندوں کی اس مغل کو سببانے کا ایک مقصد غالباً انسانی اعمال کے محاکمے کے لیے ایک طرح کی DISTANCING فراہم کرنا بھی ہے جس سے ان کے امکانات اور مضمرات اور زیادہ واضح ہو جائیں۔

راجہ گدھ، میں ہمارا سابقہ طرح طرح کے اور نئے نئے نوع کرداروں سے بڑتا ہے۔

جن کے عمل کے محرکات قابل تفہیم بھی ہیں اور خاص طور پر مکالموں کی چستی اور جنگی اور انحال ذہنی بھی قابل لحاظ ہے۔ وہ اسی وقت تک ہماری نظروں کے سامنے رہتے ہیں۔ جب تک کہ عمل کی رفتار اور اس کے ارتقار میں ان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ قیوم از اول تا آخر ہماری معیت میں رہنے والا کردار ہے کہ اس کا تعلق عمل کے ہر حصے سے کم و بیش قریبی ہے مصنف کا سرور کا بعض ان حقائق سے رمز آشنایا نہ ہے، جو ہمارے معاشرتی بنجھن کا ایک حصہ ہیں اور ان جلی اور درشتی رجحانات سے بھی جو ہماری سائیکس کو متعین کرتے ہیں۔ مرکزی کرداروں میں آفتاب، سہمی اور قیوم، ان کے علاوہ عابدہ بھی اپنے انفرادی وجود کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ یہاں محبت اور وابستگی کے جو بھی پیڑن فراہم ہیں، ان میں جذبات کی شدت اس حد تک نمایاں نہیں ہے، جتنی کہ جسم اور روح کے متضاد مطالبات اور تقاضوں کو ایک وحدت میں سمونے اور ڈھالنے کی کوشش یا ان درزوں یعنی FISSURES کو پُر کرنے کرنے کی سعی حاصل، جو ان میں پڑ گئی ہیں۔ سہمی کا کردار ایک سچیدہ ٹائپ ہے۔ وہ آفتاب کے مشقی لا حاصل میں آخو وقت تک گرفتار رہتی ہے۔ اس کے رد عمل میں شدت بھی ہے اور غیر منفیت یعنی IMMEDIACY بھی، وہ دیروں میں بھی ہے اور احتساب خود کی جوگر بھی۔ وہ اپنے لیے فیٹیٹی کی دنیا بھی تعمیر کرتی ہے اور اس میں مصور ہو جاتی ہے اور اس کی الایا اس کی دنیا پر چھا جاتی ہیں۔ وہ اپنے نہیں ایذا رسانی کر کے اپنے غموں کا مداوا کرنا چاہتی ہے لیکن کمزائی کی طرح اپنے لیے بہت سے جالے بھی بن لیتی ہے، جن سے نکلنا اس کے لیے دشوار ہو جاتا ہے۔ وہ قیوم کو اپنی محرومیوں یعنی FRUSTRATIONS اور احساس ہزیمت سے آزادی حاصل کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے۔ لیکن قیوم اس کا دل جیتنے میں ناکام ہی رہتا ہے، اور وہ اسے اپنے دل کے سنگھاسن پر نہیں بٹھا سکتی۔ وہ اس کی رفاقت اور ہمدردی کے لیے پاس گذار ضرور ہے، اور اس کا اظہار بھی دتا وقتاً کرتی رہتی ہے۔ لیکن آفتاب سے اس کی وفاداری ازلی ہے۔ شروع میں وہ ایک آہوئے رم خوردہ کا تاثر دیتی ہے۔ لیکن آخر میں وہ پاشکے نظر آتی ہے اور اپنے بے بنیاد اور بے اصل اہام میں گرفتار ہو جاتی ہے قیوم سے بالآخر وہ جنسی رشتہ تو قائم کر لیتی ہے



لیکن اسے اپنی روح کے نہاں خاٹے میں نہیں اتار سکتی، اور کل ہم آہنگی کے لیے جسم اور روح دونوں کی یکنائی ضروری ٹھہری۔ عابدہ نے حقارت کے ساتھ اسے دبوہی کہا ہے۔ وہ دراصل ایک منقسم ایچ ہے اور اس تقسیم کو وحدت میں منقلب کرنے کی خواہش اور اس میں ناکامی ہی اس کا المیہ یعنی اس کے سارے دکھوں کا حشرِ شہم ہے یہی کے برخلاف آفتاب میر و بین یعنی EXTRAVERT ہے اور اسی لیے وہ باسانی رسومات کی ذخیروں کو قبول کر لیتا ہے اور یہی کا کوئی دیر پا نقش اس کے دل پر باقی نہیں رہتا اور نہ بپتے ہوئے دنوں کی یادیں اس کے دل کو مسوتی ہیں اور نہ اسے اپنی بے وفائی یعنی BETRAYAL کا کوئی احساس ہے لیکن کیا یہ قیاس کرنا صحیح نہ ہو گا کہ اس کا اثر بہر صورت مرتب ہو کر رہتا ہے اور یہ اس کے اکھوتے بیے فراہم کی غیر معمولی ذہنی ساخت اور انبارِ مل برتاؤ میں سلنے آتا ہے۔ کیا اسے قدرت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے؟ یعنی انسان اپنے اعمال کی کھیتی بو کر اس کا پھل کھائے پر مجبور محض ہے۔ قوم کے آبائی وطن چنڈر کی نقش گری اور اسئل کے ماحول کی بالخصوص حکما سی معاشرے کی دو تصویروں کو ہمارے سامنے رکھ دیتی ہے۔ اول الذکر پر غربت، بے چارگی اور غصہ کے سائے چاروں طرف سے منڈلا رہے ہیں، یہاں عمارتوں اور زینوں کو کٹر چاٹ گیا ہے اور مکالوں اور میکینوں دونوں پر یکساں طور سے جھاڑو بھر گئی ہے۔ پورا ذکر میں وہ فضا ہمیش از بیش سامنے لائی گئی ہے، جہاں جسم فروشی کا کاروبار فروغ پاتا اور مختلف مرحلوں گزرتا ہے، اور جسم اور روح دونوں کو پامال کرتا اور مٹاتا چلا جاتا ہے اسئل مزل کلاس طوائف تھی جو کسی طرح اپنے آپ کو دوبارہ اس فریم ورک میں بٹھانے کی کوشش میں لگی رہتی ہے۔ جس سے وہ بظاہر نکل آئی تھی اور کٹ چکی ہے۔ وہ ایک پیاسی چڑیا کی طرح ہے جسے کہیں سیرانی میسر نہیں، اور اس کی تشنگی بدستور ہے، یہاں تک کہ وہ کسبِ حرام کے منطقی انجام تک پہنچنے پہنچنے تشدد کا شکار ہو جاتی ہے۔

پرونیس سہیل کا کردار اتنا پیچیدہ اور تہ در تہ تو نہیں، جتنا سی کی، لیکن ناول کے تصوراتی فریم ورک میں اس کی اپنی اہمیت ناقابل انکار ہے۔ اس کے سلسلے میں کوثر کا یہ رازدارا اکناف کر وہ آفتاب اور قیوم ہی کے مثل بھی کے عشق میں گرفتار تھے، وہ ہم سے بھی

زیادہ کشتہ تیغ ستم نیکلے اور پھر خود سہیل کا یہ اعتراف کہ اس نے آفتاب کو سی کی کے بارے میں یہ کہہ کر بدظن کر دیا کہ وہ وفا کی دیوی نہیں ہو سکتی۔ یہ دونوں باتیں ہم بچنے کا سا تاثر پیدا کرتی ہیں یعنی بغایت سنسنی خیز ہیں۔ ناول میں اس نظر کے کا ذکر گزر چکا ہے کہ اور اس سے بہت سی نفسیاتی اور اخلاقی الجھنیں پیدا ہو جاتی ہیں کہ کس حلال اور حرام کے درمیان بڑا فرق اور تضاد ہے۔ سہیل جو ایک ماہر سماجیات ہے، ان الجھنوں کو سلگانے اور ان کا کوئی خاطر خواہ حل پیش کرنے کے لیے ایک نیا تصور وضع کرتا ہے۔ یہ تین نرائے اس سلسلے میں پیش نظر رکھیے:

"مغرب کے پاس طلال اور فرام کا تہ نہیں ہے اور میری جھوٹی سے کبھی وقت ولام رزق جسم میں داخل ہونا ہے" اور انسانی GENES کو متاثر کرتا ہے۔ رزق ولام سے ایک خاص قسم کی MUTATION ہوتی ہے۔ جو خطرناک ادویات، اشتراک اور - ADDIC سے بھی زیادہ ہلک ہے۔۔۔ یقین کرو، رزق ولام ہی سے ہماری آنے والی نسلوں کو پاگل پن وراثت میں ملتا ہے اور جن قوموں میں من حیث القوم رزق ولام کھائے کا لہجہ بچتا ہے۔ وہ من حیث القوم دیوانی ہو گئے تھے۔ (ص ۱۲۵)

مزید:

"دیوانہ پن کے پہلے آثار، ہیں اور قابل نے جھگڑے میں واضح ہوئے۔۔۔ دیوانگی تو کئی شکل میں صبح ہو کر نکل کی شکل میں اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ دیوانگی کئی شدید شکل میں نکلتی ہے۔۔۔ جھگڑا، بیل اور بیل میں ہوا تھا۔ یہ ان کی GENES کی وجہ تھی۔ جو حضرت آدم نے وجود میں لیا، مگر کھائے کی وجہ سے ٹوٹے چھوٹے تھے۔۔۔ ہم۔۔۔ خود رزق حرام کھائے ہیں اور اسے والی نسلوں کو پاگل پن کی وراثت GENES میں پیک کر کے عطا کرتے ہیں، بیٹا نہ ہی ہوتا ہی ہوتا ہے سہی، چند نسلوں آگے، کوئی قرینہ النفس سہی رہے۔ اس تقدیر سے کوئی بچ نہیں سکتا جو GENES میں لکھی جاتی ہے۔ (ص ۱۲۵-۱۲۶)

اور مزید:



"ایک اور قسم کا بھی رزق ہوتا ہے حلال سے پرستہ، جو شبیدہ دن کو ملتا ہے پیڑوں کو حاصل ہوتا ہے۔ بی بی مریم کے پاس آتا تھا۔۔۔ ایک بار انبیاء نے اپنی جمیعی قوم بنی اسرائیل کو بھی وہ رزق دیا تھا۔۔۔ اس سے ایک آنکھ ہی پیدا ہوئی ہے، عرفان جنم لینا ہے جو عام آدمی کے لیے دیوازیں ہی کی ایک تسلسل ہے۔۔۔ یہ صرف اسی رزق سے پیدا ہوتا ہے جو اوپر سے اترتا ہے جس سے GENES نئے جسم پیدا ہوتے ہیں۔ اس میں ایسا تغیر آتا ہے جو قوتوں کی صلاح (ADAPTATION) سے پیدا ہو سکتا ہے۔ (ص ۲۵۱)۔

سہیل کے کردار کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ وہ سماجیات اور سائنس کی دنیاؤں کی خاص چھاننے کے بعد روح کی کائنات کی تحقیق اور جستجو میں منہمک ہو جاتا ہے اور بعض غیر تقلیدی نظریات کا اظہار شدہ مدار پر یوں ریاکارانہ وایقان کے ساتھ کرنے لگتا ہے۔ اس کے حتمی خیال ہے کہ جسم کی کثافت روح کو کبھی کثیف اور غیر مظہر بنا کر چھوڑتی ہے۔ حلال اور حرام کے مابین امتیاز محض ایک اخلاقی اور مذہبی اساس ہی نہیں رکھتا، بلکہ اس کا تعلق خون کی کیا سے ہے اور جو کثافت، حرام اشیاء اور اعمال پر تکید کرنے سے پیدا ہوتی ہے وہ نسبتاً بدسل غیر محسوس طریقے پر منتقل ہوتی رہتی ہے۔ حلال اور حرام کے درمیان امتیاز تلمیذ کے عمل سے گذر کر رضیہ و شرکے درمیان امتیاز کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ آفتاب کی روشنی سے یونانی، عیسوی اور قیوم کے درمیان مشابہت و وابستگی اور یونانی اور برہمنڈی کی مکینوں میں شہوت اور ہوس رانی کے مولات یہ سب اسی ذیل میں آتے ہیں۔ رزق حلال اور رزق حرام سے بڑھ کر من و سلوی کا جو تصور ہے وہ روح کی کیا سے ایک پراسرار پنج پر تعلق رکھتا ہے جس کی طرف سہیل نے واضح طور پر اشارہ کیا ہے ہمارے دہنوں پر مادی فوج اور اس کے اخبارات کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ ہم ان سے تضاد و حقائق پر غور و فکر پر آواز نہ نظر نہیں آتے اور تقاضا اور ذرا دونوں کی یکساں حرمت اور پاکیزگی کو بیک وقت در غور امتنا نہیں سمجھتے نتیجتاً اپنے اکتساب کی خیرگی سے اس درجے چکا چوند ہو جاتے ہیں کہ احتساب خود کو غلام سمجھنے لگتے ہیں۔ اور ہاس نوائی کے مادی قرار دینے ہیں، چنانچہ ہمارے نفوس پر کثافت ہر طرف سے غالبانے لگتی ہے۔ اس ناول یہ راجہ گدھ اسی صورت حال کے لیے ایک دبیز سماجیاتی استعارہ ہے۔ یہ محفل میں در آتا ہے منظر پر بندوں کی

بھری پری مجلس میں بلکہ انسانوں کے مجرم میں بھی اور ایسا لگتا ہے کہ یہ ایک الگ کی جان والی صورت یا PRESENCE ہے جو انسان کا چاروں طرف سے احاطہ کیے ہوئے ہے اور اس کے معجزات کا غلاف ہر شے پر چڑھا ہوا ہے۔ زندگی کی ہر شاہ راہ پر کسی کسی نوع کے راجہ گدھ سے مڑ بھڑ ہو ہی جاتی ہے جو اپنے شکار کی تاک میں لگا رہتا ہے۔ وہ جس شے یا شخص کو اپنا ہدف بناتا ہے، اسے اندر سے کھوکھلا ہی نہیں کر دیتا، بلکہ اسے نیست و نابود کر کے چھوڑتا ہے۔ اس کی رفاقت اور رہنمائی کا منطقی نتیجہ ہی ہے کہ انسان حلال و حرام اور خیر و شر میں تمیز کرنا چھوڑ دے اور اپنی حد درجہ ذاتی محدود اور وقتی حاجت روائی کو اپنی ساری ماسعی کا مرکز و محور قرار دے یعنی مردہ جسم سے اکتساب فیض کرنے بلکہ اسے نگل جانے ہی کو سب کچھ سمجھ لے۔ وہ اندر و بی اندر کی روشنی سے بیگانہ اور محروم ہو جاتا ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک کے محاورہ سخن کے مطابق یہ وہ کیفیت ہے، جب وجود کی توانا یوں میں انجماد یعنی SOLIDIFICATION کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور اس کی وہ پگھلاوری یعنی SUPPLE-NESS ختم ہو جاتی ہے، جو آغاز کا میں اس کے بطن میں ودیعت کی گئی تھی یا جدید اصطلاح میں انسان جو عقل و فرد، حواس، جلیسوں اور دجلان کا ایک نا اور اور پیچیدہ مرکب ہے، محض ایک مشین یا تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے، اور اس کے اعمال اور برتاؤ کے سانچوں میں ایک طرح کی میکاٹکیت راہ پا جاتی ہے۔ سہیل نے جو نئی نئی تصویریاں وضع کی ہیں اور جنہیں مشہور مقبول بنانے کی تگ و دو میں وہ لگا ہوا ہے۔ وہ سائنسی حقائق اور انکشافات کی بڑی حد تک تکذیب کرتی ہیں اور ایک ایسے نصب العین اور ضابطے کا وضع کرنا اور اسے منفرد شہود پر لانا اس کی زندگی کا واحد مقصد بن گیا ہے جس کی مدد سے وہ زندگی کی روحانی اساس کو مستحکم کر سکے۔ یہ سب تو اپنی جگہ ایک حد تک قابل قبول نظر آتا ہے، کیوں کہ سائنسی اقدالات کا ایک رخاں بڑی حد تک حاشیہ نظر آنے لگا ہے اور مادی تہذیب کے التزامات اور تقضیات پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے خود زندگی کی تقدیس محروم ہوتی نظر آتی ہے لیکن ناول میں مردہ ارواح سے ربط و اتصال کے امکان، قبروں کے نزدیک کافور کے درخت کے نیچے مریضے اور پاس انفاس کے ضمن میں ریاض کرنے کے بارے میں جو کچھ اور جس انداز سے کہا گیا ہے، وہ یقین کے تعطل کا مطالبہ کرتا ہے، اور اس پر طبیعت کسی طرح نہیں نکلتی۔ یہاں ایضاً ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس ناول میں قیوم ہی راجہ گدھ ہے۔



ناول میں راجہ گدھ کے مصبرات کو بڑی خوبی کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے۔ لیکن اس کے علی الرغم جو تصوراتی ڈھانچہ اس کا ہے، حلال و حرام پر توازن اور تسلسل کے ساتھ گنگو، کنڈالنی اور ثوراد شکتی کے ملاپ پر فلسفہ طرازی، جدید سائنسی اقدامات پر نیاں آرائی اور مردہ رجحانوں سے ملاقات کے امکان (جو بڑی FANTASTIC سی شے معلوم ہوتی ہے) یہ سب التزام و اہتمام بہت ہی غفل کرنے والا یعنی INTRUSIVE عنصر معلوم ہوتا ہے۔ مصنف نے ان سب کے لیے ایلٹ کی اصطلاح میں کوئی قابل قبول OBJECTIVE CO-RELATIVE فراہم نہیں کیا ہے، جو ناول کے عمل سے اندرونی علاقہ رکھتا ہو۔ ہر فنی ادبی پارہ تخلیقی تجربے کی تجسیم خارجی سے عبارت ہے۔ جو عناصر اوپر ہی اور نظر آتے ہیں اور جنہیں ناول کی ہیئت میں ضم نہ کیا جاسکے، ناول کی تخلیقی جہت کے اعتبار سے ان کی قدر و قیمت میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ تصوراتی ڈھانچے کا سانیاتی ڈھانچے میں ادغام اور انضمام بہت اہم اور ضروری شے ہے اور اس کی اس ناول میں افسوسناک کمی محسوس ہوتی ہے۔

## کاروان وجود

اقبال کے 'ساقی ناز' کے یہ دو اشارے: 'فربہ نظر ہے سکون و ثبات / تڑپتا ہے ہرزہ کاٹنا' ٹھہرتا نہیں کاروان وجود / کہ ہر لحظہ ہے تازہ شان وجود۔ جو ثار عزیز بیٹ کے ناول بعنوان 'کاروان وجود' کے EPIGRAPH کے طور پر استعمال کیے گئے ہیں، اس کی منشا کا پتہ دیتے اور اس کی تفہیم و تشریح کے لیے ایک موثر کنجی فراہم کرتے ہیں۔ ناول کا دائرہ کار کافی وسیع ہے۔ یہاں نہ صرف نوع بہ نزع کردار تخلیق کیے گئے ہیں اور نہ صرف وہ مقامی نقطے اہم ہیں جن سے ناول منسلک اور مربوط ہے اور جن پر اس کا مدار ہے، بلکہ اس میں زندگی اور زمانے کی غیر نیگیوں، اس کے خم و یوج اور رفتار و حرکت کو بھی مرکز نگاہ بنایا گیا ہے۔ اس میں سارہ رضا اور شر کے ذہنی اور جذباتی میلانات اور درمکات اور ان کے برتاؤ کے مختلف سانچوں پر روشنی ڈالی گئی ہے، اور بھی کئی کردار پر جوان سے قربت اور اتصال باہمی رکھتے ہیں، یا ان کا تضاد پیش کرتے ہیں، اور کسی نہ کسی انداز سے ناول کی ہیئت اور حرکت کو متعین کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ یہ دو یاقین یا چار خاندانوں کے افراد کی کہانی ہے اور اس میں جو CROSS-REFERENCES ہیں، وہ بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ یاد رکھنا چاہیے کہ انسانی تعلقات کا تانا بانا، جو ایک پیچیدہ اور منضبط اکائی ہے، جو کبھی اپنی وحدت کو قائم رکھتی ہے، اور کبھی تحلیل اور انتشار کی طرف جھکاؤ رکھتی ہے، برابر وجود نظر تک رہتی ہے۔ ناول کی تشکیل و تعمیر اور اس کی پوری فضا اس معاشرے کی عکاسی کرتی ہے، جو اعلیٰ متوسط طبقے کا معاشرہ ہے، جس کی اپنی مخصوص، متنوع دلچسپیاں اور ترجیحات ہیں اور جن کا ہم آہم آئے دن اپنے گرد و پیش مشاہدہ کرتے رہتے ہیں۔ اسے آپ ایک منسطحی معاشرہ کہہ لیجئے جس میں عوام کا کہیں گزر نہیں۔ یہاں ہماری ملاقات اولاً شکر کی ماں زینب







ان کرداروں کے علاوہ ہیں سارہ ضیا سے متعارف کرایا جاتا ہے جو نسبتاً زیادہ متحرک اور مجھدار معلوم ہوتی ہے۔ اس میں خود اعتمادی بھی بھرپور نکال پائی جاتی ہے جو زندگی کے پھیلنے سے بچنے میں اس کے لیے بڑی مددگار ثابت ہوتی ہے۔ اس کی خود نگری اور خود شناسی کا کچھ اندازہ ان گفتگوؤں سے لگایا جاسکتا ہے، جو حسن رضا اور اس کے درمیان وقوع پذیر ہوئی ہیں اور جن کا اتمام بالآخر ان کی شادی پر ہوتا ہے حسن رضا ریڈیو اسٹیشن پر کسی اعلیٰ عہدے پر فائز ہے۔ وہ ہر لحاظ سے چاق و چوبند ہے، اور اپنے ارد گرد سے پوری طرح کام لینا جانتا ہے۔ اسی طرح ہم سارہ کے بھائی سراج اور اس کی بیوی سفینہ کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں جو ایک جلوہ گزراں ثابت ہوتی ہے۔ وہ دونوں زیادہ تر میریونی سطح یعنی PERIPHERY پر ہی رہتے ہیں اور ان کا زیادہ تر واسطہ معاشرتی آداب اور سرگرمیوں ہی سے رہتا ہے۔ ان کی نسبت زیادہ موثر اور نظروں میں کھننے والی سارہ کی سبلی شکل اور اس کا شوہر سلمان ہیں، اور یہ دونوں نال کے اہم نقطوں بلکہ زیادہ واضح طور پر اس کے CRISIS کے نقطے پر اہم رول ادا کرتے ہیں ایک اور ذیلی کردار مس این کورٹ کا ہے جو پشاور کالج میں انگریزی کی استاد ہے، اور وہ کوہ کو اپنے اچھے اور اہم نادلوں کو بڑھنے کی ترغیب دلاتی ہے۔ اس کے توسط سے ہم کیبل اور مسز کیبل سے شناسائی حاصل کرتے ہیں۔ یہ سب کردار اپنی امینہ اور اس کے گھر والے سارہ، این ہارٹ، اور مسٹر اور مسز کیبل، نھیا گھی میں جہاں موسم گرما میں حکومت کے دفاتر منتقل ہو جاتے ہیں، گھومنے پھرنے اور سنانے کے لیے جمع ہوتے ہیں یہاں اعلیٰ متوسط گھرانوں کے افراد کی دلچسپیوں اور سرگرمیوں کی نقش گری کی گئی ہے۔ سیر و تفریح، اوقات گزاری اور غم غلط کرنے کا خاص ذریعہ ہے۔ اس کے علاوہ فطری مناظر اور مظاہر سے لطف اندوزی اور کھانے پینے کی فراوانی اس پرستارہ یہ سب ایسے لوگ ہیں جنہیں ہم عصری سیاست سے سطحی دلچسپی کے علاوہ اور کوئی شے گہرے طور پر متاثر نہیں کرتی۔

سارہ ضیا، حسن رضا سے شادی کے بعد ایک سال کے لیے انگلستان کی سیاحت پر نکل کھڑی ہوتی ہے، جہاں اس کے شوہر کو کوئی ASSIGNMENT مل گیا ہے جسے منظر بدل جانے کی اہمیت اس امر میں ہے کہ اس سے سارہ کے سامنے جو نثر سمیت تین مرکزی کرداروں میں

ایک ہے ایک نیا انق کھل جاتا ہے۔ اب تک وہ صرف کراچی میں رہنے بسنے والوں خاص طور پر متوسط طبقے کے مسائل سے واقف رہی ہے۔ نچلے طبقے کے افراد کو اس نے دیکھا منور ہے۔ اور انہیں درمیان مسائل کا بھی اسے کسی نہ کسی حد تک ادراک ہوگا۔ لیکن انگلستان پہنچ کر وہ متضادات کے ایک نئے پہلو سے واقفیت حاصل کرتی ہے لندن میں جہاں اس کا قیام رہتا ہے، اسے دو علاقوں یعنی ویسٹ اینڈ میں جہاں زیادہ تر انگریزوں کی بود و باش ہے اور ایسٹ اینڈ میں جہاں بیشتر ہندوستانی اور پاکستانی قیام پذیر ہیں، تہذیب و تمدن کے لحاظ سے دو مختلف النوع معاشرے نظر آتے ہیں۔ ایک صنعتی ترقی کا نمونہ اور میکانکی قسم کا معاشرہ ہے جس میں ادنیٰ زندگی کے ارتقاء کے طفیل وہ تمام آسائشیں اور فراغتیں دستیاب ہیں جو جدید دور کے فاؤسٹی انسان نے اپنے لیے حاصل کر لی ہیں اور دوسری جانب وہ درمناذکیاں ہیں جو ابھی تک زندگی کی بیخ ذوق سے جدا نہیں ہوئی ہیں۔ دونوں جگہوں پر وہ تمام آثار بھی رد و آتے اور جذبہ ترحم کو اکساتے ہیں۔ جو طویل المدتی اور جسمانی مزدوریوں نے انسان کے لیے لا کھڑا کیے ہیں۔ یہاں صرف مادی آسودگی یا اس کے فقدان کو دخل نہیں ہے۔ بلکہ یہ فطرت کے نہ مٹنے والے قانون اور انسان کی لامحالہ پر وال ہے۔ سارہ کے لیے یہ مشاہدہ ایک قیمتی اہم اور انکھیں کھولنے والا تجربہ ہے۔ باوجودیکہ مادی وسائل کی فراوانی نے بہت سے مسائل کا حل بھی ڈھونڈ نکالا ہے۔ لیکن ایسی مجبوریاں اور جد بندیوں بھی ہیں جن سے ماوراء انسان جا نہیں سکتا۔ ان میں دکھ، بیماریاں، طویل العمری کا بوجھ، تنہائی کا آسیب اور بے چارگی کی اذیت بھی شامل ہیں:

”مرکزی لندن کی ہفتہ روزہ سرگرمیوں پر خوبصورت چیزوں سے لدی دکانوں اور خوش پوشی اور صحت مند ماہ گیاروں کو دیکھ دیکھ کر سارہ نواحی لندن میں اپنے گھر واپس آتی تو ان کو لگا ہوئے نادار پڑھوں، اپاہیوں، اندھوں، یورپی بناد گزیوں، غریبوں سے آباہن کیا اس کی منتظر ہوتیں۔ اس کے دل میں ترحم اور مدد سے کی ایسی جوار بھائی انسانی کہ دنیا اس کی نظروں میں اندیجہ ہو جاتی۔ اپنے ملک کی بھیتیں، غربت، گندگی اسے مانوس اور اسی لیے قابل قبول نظر آتیں جب کہ اس اجنبی معاشرے کی مشکلات



اسے انجمنی سرورہ اور اسکی لیے عیسائیک نظر آتیں۔ (ص ۸۱)۔

سارہ اور شرودہ ایسے کردار اس ناول میں شامل ہیں جو باہر گروہ البتہ اور ایک ناقابلِ نقطہ رشتے کے حامل ہیں۔ اس رشتے میں بے گانگی، غیریت، رقابت اور کشمکش کا کوئی ملکہ سا بھی شائبہ نہیں سارہ کی طرف سے مٹر کے لیے انتہائی دلار، بغیر اور اعتماد و اعتبار کا پیہم انجمن ہوتا رہتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ بعض اوقات مٹر کے پاس راہ راہ گو مگو روئے سے پریشان ہو کر ایک طرح کی جھجھلاہٹ محسوس کرتی ہے۔ مٹر بہت سے تضادات کا شکار رہے اور بہت سی محرومیوں کے سایے اس پر چھلکاتے رہتے ہیں، اسے اپنے حسن اور کشش کا اتنا احساس نہیں ہے، جتنا کہ روزمرہ زندگی میں اپنی ناکامیوں کا اور اپنی انتہائی بے بسی اور اداسیوں کا عجزیت اسے ڈسے لیتا ہے۔ وہ ان محفلوں اور سرگرمیوں میں شریک تو ضرور ہوتی ہے جس کا سارہ اور اس کا شوہر رضا اہتمام و انصرام کرتے رہتے ہیں لیکن دلچسپی اور سکون اس کے نصیب میں کہاں۔ وہ اپنی ذات کے خول سے باہر بھی نکلنا چاہتی ہے۔ لیکن اپنا اور انفرادیت کو کسی دوسرے کی انا اور انفرادیت میں مدغم کرنے کے لیے کسی طرح تیار نہیں وہ فنا کے ذریعے بھاگی طرف نہیں بڑھنا چاہتی۔ لیکن اسے اکثر یہ خیال بھی سانا رہتا ہے کہ وہ اس کا وجود اشیاء اور اشخاص کے اثر و حاکم اور نوع بہ نوع تغیرات کے بیچ میں اس طرح گھرا ہوا ہے کہ وہ ہر لمحہ ان کے نشانے پر رہتی ہے۔ لیکن پھر بھی اس کے علی الرغم وہ اپنے وجود کو محفوظ رکھنا چاہتی ہے۔ شاید وہ شادی اور اس کے بندھنوں اور ذمے داریوں سے بھی اسی لیے گریزاں رہتی ہے کہ وہ نہ تو کسی طرح کے تعطل اور جمود کو پسند کرتی ہے اور نہ اپنی آزاد روی میں کوئی رخنہ ڈالنا پسند کرتی ہے، رخنہ اس معنی میں نہیں کہ وہ کنگا اکھتاب لذت کی خواہاں ہے بلکہ اس لیے کہ وہ ذہنی اور جذباتی طور پر اپنے لیے غیر مشروط انتخاب کو پسند کرتی ہے۔ وہ حقیقت سے جو بھی رشتہ قائم کرے، اسے اپنی شرائط پر قائم کرنا چاہتی ہے اور اس میں کسی بھی نوع کی مداخلت بے جا اسے پس نہیں۔ اس سے پہلے یہ کہا گیا کہ مٹر کے تجربے کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ فنا کا تصور اس کے شعور پر چھایا ہوا ہے جس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے:

”لیکن شے میں اپنی صورت اسے فیراؤس نظر آئی۔ لمبی لمبی سیاہ چمکیں لمبے لمبے سیاہ بال، لانا اندر! اتنی حسین صورت دیکھ کر وہ تھوڑی دیر کے لیے دل محسوس کر رہی۔ یہ لمبے برعکس اسی موجودہ دنیا میں (اس کے ساتھ ساتھ وقت میں ڈوب کر فنا ہو جائے گا۔ گیدادہ وقت کے گرد کے گی؟ کیسے وہ حسن و شادابی اور تازگی کو فنا ہونے سے بچائے۔ اس مکس کے چہرے پر ایک پیہم سی گرہاں ایک پیہم سی لکیر مار نظر آئی: (ص ۱۱۱)۔

اور دوسرے اہم نقطے کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

”اتنی وسعت اور اتنی خاموشی سے اچانک تصادم پر مٹر کے ذہن سے سارا احساس جسم محو ہو گیا اور وہ ایک نقطہ، محض میں تبدیل ہو گئی: (ص ۱۱۲)۔

اسی کا ایک شاخسانہ یہ بھی تھا کہ وہ اپنے وجود کے احساس کو متعین کرنے کے لیے اپنے لمس سے کسی ذی روت ہستی کو چھو کر اس کے حرکی اور ٹھوس ہونے کا احساس کرنا چاہتی تھی، چنانچہ ساحل سمندر پر پک نک کے دوران سارہ، شکیلہ، نیچے سب آگے چلے گئے۔ وہ پانی کے قریب پہنچنا چاہتی تھی، جب کہ مٹر چاندنی میں ہلکی ریت کی بیکرائی میں گر گئی، سلمان نے پلٹ کر دیکھا کہ مٹر ساکت و صامت کھڑی ہے۔ تو وہ بھی رک گیا۔۔۔ پھر مٹر گویا نیند میں چلتی ہوئی سلمان کی طرف آئی اور بغیر کچھ کہے اس نے سلمان کا کندھا چھوا۔ سلمان کی سٹی گم ہو گئی۔۔۔ ساحل سمندر کی بے پناہ تنہائی میں (وہ) ان کو چھوئے لے رہی تھی۔ پھر چاند کی ہلکی روشنی میں سلمان نے دیکھا کہ مٹر کی آنکھوں میں استعجاب ہے اور ہلکی سی وحشت۔ اس نے اچانک ہمدردی سے پوچھا آپ کی طبیعت تو ٹھیک ہے نا؟ مٹر نے کہا میں دیکھنا چاہ رہی تھی کہ آپ ٹھوس اور رکی ہیں! (ص ۱۱۳)۔

اسے آپ ایک طرح کی SOMNAMBULISH کہہ لیجئے، نیند کی حالت میں حرکت یا ہستی کی غیر متعین حالت سے اچھٹے کا تجربہ مٹر کی اور ٹھوس اجسام کو چھونے کی وساطت سے اور جوڑ تناظر میں اس کا مورد اس کی دوست شکیلہ کا میاں سلمان، اردو قارئین کے لیے یہ جانتا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اپنے متعینانہ تجربے کی کیفیت کے دوران برطانوی شاعر و ڈورڈر کو جب فنا میں غلام کا احساس ہوتا، یا بدینیت کا، تو وہ وجود میں اپنے یقین کو محکم کرنے



کی خاطر کسی درخت کو پکڑ کر کھڑا ہو جائے یا کرتا تھا، شرکی جس کیفیت کا بیان ابھی کیا گیا اس کا متضاد پہلو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"رات کے تجربے نے اسے ٹھنڈا سا دیا تھا۔ بے نام، بے وقت، بے روح اور بے غیر جسم ہو سکے کی سرشاری نے اس کے غیر مرئی اور غیر حقیقی ہونے کے احساس سے نکلنے کی شعوری طور پر انکسار کی گرفت میں اس تجربے کو لانا اس کے بس سے باہر تھا کہ اس لمحے اس کی روح پہا ہو چکی تھی۔ لیکن اس نے اپنے اندر ایک نئی قوت بیدار ہوتی محسوس کی۔ خالص روح کے مقابلے میں خالص جسم۔ اس نے پتھیلی پر پانی کے لمس کو لطف کے ساتھ محسوس کرنا شروع کیا۔ سرافٹا کو دیکھا تو حسن رضا اے بہت دلچسپی سے دیکھ رہا تھا۔۔۔ شر نے جلدی سے آنکھیں موڑ لیں، اس نے ذہن میں خطرے کا الارم بجایا (۱۳۶)۔

اس پورے تجربے کو جدید فلسفیانہ اصطلاح میں اگر بیان کیا جائے، تو اسے DISEMBO- DIED EXISTENCE سے EMBODIED EXISTENCE کی طرف سفر کا نام دے سکتے ہیں۔ سارہ شکر کو سمجھنے کی کوشش کرتی رہتی ہے، اور یہ بھی چاہتی ہے کہ وہ اس حد تک دروں میں نہ رہے کہ خازنی حقیقتوں اور معاشرے کے افراد کے وزن کو قبول ہی نہ کرے اور انہیں بکسر نظر انداز کر دے۔ سارہ خود بھی ایک حد تک نصب العین کر رہی ہے لیکن اس کی شخصیت میں حقیقت یعنی کامیابی ایک مضمر ہے اور وہ افراد اور واقعات کو محض غبار آلودہ افسوں ہی کے توسط سے دیکھنا پسند نہیں کرتی، بلکہ ان کے آ رہا دیکھنا چاہتی ہے۔

ناول میں ایک اہم موڑ اس وقت نظر آتا ہے، جب سارہ ایک معروف ادبی شخصیت کی سفارش کے توسط سے کچھ عرصے کے لیے ہارورڈ یونیورسٹی میں منصفہ ایک سیمینار میں شرکت کی غرض سے امریکہ کے لیے عائد سفر بردار ہوتی ہے۔ اس سے پہلے وہ لندن میں مغربی صنعتی تہذیب و تمدن کی ایک جھلک دیکھ چکی تھی۔ پہلے سفر کے مقابلے میں جو کم و بیش نجی نوعیت کا تھا، یہ دوسرا سفر خالصتاً علمی اور ثقافتی نوعیت کا حامل ہے۔ ان مذاکرات کے وسیلے سے، جن میں مشرقی یورپ اور مغربی ممالک کے پہلو پہلو ایشیا اور دوسرے ترقی پذیر ممالک کے مندوبین شرکت کر رہے

ہیں، اسے اس کا موقع ملتا ہے کہ وہ حق کو ایک سنجیدہ جانبدارانہ اور عالمی تناظر میں رکھ کر دیکھ سکے۔ یہاں بہت سے اہم مسائل اہل علم و بصیرت کو اپنی جانب کھینچتے ہیں اور بحث و تمحیص کا موضوع فراہم کرتے ہیں مثلاً عالمی کلچر پر مشینی ایجادات کا تصرف، مشرقی اور مغربی تہذیبوں کے تضادات اور ان کے درمیان رد عمل اور ٹکرائش کے امکانات، مغربی معاشرے میں فرد کی اہمیت و وقت کا بدلنا ہوا تصور، علم حاصل کرنے کے ذرائع اور انسانی ذہن کی تخلیقی اور تعمیری توانائیاں جو الفسوف آفاق کے رموز کو بے نقاب کر سکتی ہیں۔ سارہ جواب تک یہ سمجھتی رہی تھی کہ مشرق کی بازیافت کے لیے حقیقت کی اہمیت کے انکشاف کی کلید صرف مشرقی علوم سے واقفیت میں پوشیدہ ہے، اور اس لیے ان کی تفصیل اور ان میں تحقیق ہی اس بازیافت میں معاون ہو سکتی ہے۔ اب اشیاء کو نا پنے کے ایک نئے پیمانے کی تلاش میں سرگرداں نظر آنے لگتی ہے ایک جمعی ہوئی سی بات ان مذاکرات میں یہ بھی نکلتی ہے کہ مغرب میں نیگروں کے ساتھ جو سلوک روا رکھا جاتا رہا ہے، اسے انسان دوستی کے تناظر میں کس حد تک جائز قرار دیا جاسکتا ہے اس ضمن میں پروفیسر مارٹن کے نقطہ نظر پر کافی نکتہ چینی روا رکھی گئی۔ ایک اور معاملے میں سارہ دیگر مندوبین خاص طور پر امریکہ کے مغربی کسجز سے شدید اختلاف کرتی نظر آتی ہے، اور وہ یہ کہ شرکی بیخ کنی اور اسے نیست و نابود کرنے کے لیے شرکی کے ہتھیاروں سے مدد لینا ناگزیر ہے اور اس میں پس و پیش کرنے سے حالات کے بہتر ہونے کا نہیں بلکہ ان کے جگڑنے اور انسانیت کی قدر و منزلت کے کم ہونے کا قوی اسکان نظر آتا ہے۔ مزید یہ کہ اسلحہ کی دوڑ میں تیزی آجائے اور ایک دوسرے پر نفوق حاصل کرنے کی جھڑپ سے طاقت کا توازن دگرگوں ہو سکتا ہے۔ بلکہ کلیہً تخریب کی طرف لے جاسکتا ہے۔ اس لیے اس پر پابندی عائد کرنا ضروری ہے اور تخفیف اسلحہ کا مسئلہ کسی طرح بھی دوسرے مسائل سے کم اہم اور کم قابل تامل نہیں ہے۔

ہارورڈ سیمینار کا ایک پہلو اس کے علاوہ بھی ہے، جو ناول کی بہت میں خاصی اہمیت رکھتا ہے، بشرطہ اپنے خال زلو بھائی سعید اور اس کی جرمن خزاں بوی کیتھرین کے پاس واشنگٹن آئی ہوئی ہے۔ اس سیمینار کی ضرر یا کراور یہ مطلع ہونے پر کہ سارہ اس میں



شرکت کی غرض سے ہارورڈ میں موجود ہے ایک شاہد کی حیثیت سے اس میں حصہ لینے کے لیے وہاں آدھکتی ہے اور اس کی سارہ سے بکافت اور غیر متوقع طور پر ملاقات ہو جاتی ہے۔ اس دوران میں اس سمینار میں فرانس کے نمائندے موسیو میشل سے متعارف کرایا جاتا ہے جو ایک بے تکلف، حاضر جواب اور بے حد فعال اور جیت دہا لاک نوجوان ہے۔ کچھ غیر ملکی بیا کی کشش، کچھ مٹر کی نکھری ہوئی شاداب نوجوانی اور کچھ میشل کے ازدواجی حالات کی نا آسودگی ان سب نے مل جل کر میشل کے لیے مٹر کی طرف رغبت پیدا کر دی ہے۔ مٹر بھی اس تیکھے اور جاذبِ نظر نقوش رکھنے والے نوجوان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکی۔ اب یہاں اس سمینار میں باقاعدہ مندوبین کے علاوہ ایسے شرکار بھی نظر آتے ہیں جنہیں کسی باقاعدہ مندوب سے متعلق ہونے پر غیر رسمی طور سے بعض نشستوں میں استفادے کی خاطر شرکت کی اجازت کارنا سمینار کی جانب سے دے دی جاتی ہے اور ایسے شاہد کو سیٹی لائٹ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے چنانچہ سمینار میں مٹر کا درجہ اور رتبہ کچھ اسی طرح کا ہے۔ وہ غیر رسمی طور پر فرانسسی نوجوان میشل کی سیٹی لائٹ بن جانے پر آمادگی ظاہر کرتی اور اس حیثیت سے سمینار کی بعض نشستوں میں شامل ہو جاتی ہے۔ میشل جو سمینار میں اپنے ملک فرانس کی نمائندگی کر رہا ہے، ایک شادی شدہ نوجوان ہونے کے باوصف مٹر میں بے پناہ کشش محسوس کرتا ہے اور مٹر بھی جلد ہی اس پر زبھ جاتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان اولین سابقہ یا تصادم کو اس طرح معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے:

”مٹر صوفے میں دھنسی بچھی ملا کسی حجاب کے بڑی ہیرانی سے میشل کو دیکھتی رہی دونوں کے بند کھلے تو غر کو لگا اندھیرے کرے میں کسی نے سوچا دبا کر روشنی کا سیلاب بکھر دیا ہو۔ کائنات میں ہم، ہنگی آگئی، تجریب، بد نظمی، توڑ پھوڑ کی قوتیں کچھ ہٹ گئیں میشل گھبرا گیا، خود آگاہ ہو گیا، کبھی اسکی کرسی پر بیٹھتا کھسا تامل۔ پھر وہ اٹھ کر کرے ہی سے چلا گیا۔“ (ص ۱۶۹)۔

جنسی کشش کے تعامل کا ایک موثر بیان ہے۔ مٹر بیٹیوز ہال کی سیڑھیوں پر بیٹھی رہتی اور دنیا و مافیہا سے بے خبر سمینار کے مندوبین پر نظریں دوڑاتی رہتی ہے۔ اس دوران مٹر کا

میشل سے جو ربط مضبوط شروع ہوتا ہے، وہ جست خیزی کے ساتھ پروان چڑھتا ہے۔ وہ کشش جو یہ دو غیر ملکی ایک دوسرے میں محسوس کرتے ہیں، مٹر اور میشل کو ایک دوسرے میں ملوث اور دغم کر دیتی ہے۔ مٹر کی کشیدہ قاضی، نیکھے نقوش، نوعمری کی دلربائی اور لطافت و نزہت اور مشرق سے دابلہ رومانس کی سحر انگیزی، ایک مغناطیسی قوت کا روپ دھار لیتی ہے۔ سمینار کی نشستوں اور غیر رسمی مواقع پر وہ ایک دوسرے سے ملتے رہتے ہیں، لیکن میشل کو مٹر سے برابر رسکابت رہتی ہے کہ وہ اسے تنہائی میں گفتگو کرنے اور اپنے دل کے منفعل دروازوں کو کھولنے کی اجازت دینے سے احتراز کرتی ہے کہ بس بھی ایک ذریعہ اسے رام کرنے کا ہو سکتا ہے۔ اس کے بعد میشل مٹر کو دانستہ نظر انداز کرنے لگا:

”خاتون ایک لمبہ تنہائی بھی اس کے ساتھ گزارنے پر آمادہ نہ تھی۔“ (ص ۱۶۰)۔

اور

”مٹر اپنی بڑی بڑی کالی آنکھوں سے میرا منہ نکلتی رہتی ہو، لیکن ایک قدم تنہا میرے ساتھ چلنے پر آمادہ نہیں ہوتی ہو۔ یہ انداز میری کچھ سے بالاتر ہیں۔“ (ص ۲۰۵)۔

کشش اور گریز و انحراف کا یہ ڈرامہ مسلسل جاری رہتا ہے۔ سمینار کے دوسرے مندوبین بھی مٹر میں کشش محسوس کرتے ہیں کہ اس کا حسن قدم قدم پر شعاع ریزی کرتا ہے، لیکن میشل کی حد تک نہیں اور مٹر جو اپنا غم غلط کرنے یا تنوع کی تلاش میں سمینار میں شرکت کرتی ہے، سمینار کے موضوعات اور مذاکرات سے کوئی خاصی دلچسپی محسوس نہیں کرتی۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ میشل سے ملاقات کے بعد مٹر کی جنسی جبلتیں، جن پر اس نے اتنے عرصے پہلے بٹھسا رکھے تھے، بغیر شعوری طور پر اپنے اظہار کے لیے چلنے لگتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بھی وہ اس احساس سے ڈری بھی سی رہتی ہے کہ کہیں اس کی وجودی کائنات دریم برہم اور ترتر تر ہو جائے۔ وہ اپنے وجود پر کسی دوسرے وجود کو طاری نہیں ہونے دینا چاہتی۔ وہ اپنے تشخص کو محفوظ رکھنا چاہتی اور اسے منقسم نہیں ہونے دینا چاہتی۔ مٹر کے لیے فی الحال جنسی اخلاط اتنا اہم مسئلہ نہیں ہے، جتنا کہ اپنی خودی کا تحفظ اور اس کی نگہداشت میشل کے سوچنے کا انداز مختلف ہے۔ مٹر کے لیے جسم اور رواج دو مختلف اکائیاں نہیں



ہیں۔ وہ جنسی کشش اور خواہش کی تسکین کی خاطر بھی اپنے آپ کو بچ دینا نہیں چاہتی۔ ہارورڈ سینار کے یہ دن سارہ کے نقطہ نظر سے بہت اہم اور نتیجہ خیز تھے کہ اس دوران اس کی ملاقات آرلیٹڈ کے نمائندے پرو فیئر شان، فرانس کے نمائندے میٹیل، اٹلی کے نمائندے بار تو امریکہ کے نمائندے ہنری کسجر اور ایران کے نمائندے جلال الاحمد وغیرہ سے ہوئی اور گفت و شنید ہوئی موجودہ دور میں سیاسی گروپوں کے توازن، صنعتی دور میں زندگی پریشیوں کی حکومت اور انداز کی پرگندگی اور انتشار جیسے مومنوعات پر سارہ نے بڑی آزمودہ جرات اور ذہنی پختگی اور اصابت رائے کے ساتھ عام سامعین اور خاص طور پر کسجر پر بدامنی کرنے کی کوشش کی کہ مشینوں کی حکومت سے پہلے قرون تک زندگی کا مدار خصوصاً مشرق میں روحانی اور اخلاقی اقدار کی بالادستی پر تھا اور مشینوں کی حکومت تا ابد قائم رہنے والی نہیں۔ کسجر نے ہر صورت اس نقطہ نظر سے اختلاف کا اظہار کیا۔ شر کے لیے نئی طور پر سمینار میں شرکت، اس لحاظ سے ایک غیر معمولی واقعہ ثابت ہوئی کہ میٹیل سے غیر متوقع ربط منبٹ نے اس کے دل کی گہرائیوں میں ایک تھکاپم برپا کر دیا۔ پاکستان واپسی پر اس کی کیفیت ایک ذمہ خورہ رہی کی سی تھی میٹیل اس کے خوابوں اور خیالوں میں بری طرح رچا بسا ہوا تھا۔ اس کیفیت کو ہارورڈ سینار کے دوران ریگا لگت کے رشوتوں کے روپ میں اس طرح بیان کیا گیا تھا:

"لیکن بس میں بیٹھ ہوئے اسے بے اندازہ تنا کا احساس ہوا۔ میٹیل بس میں موجود بھی تھا، لیکن باہر بھی تھا۔ رشتوں کی مٹاؤں پر اس سے بچنے سے پھلتی ہوئی شاہدوں پر رشوتوں اور پگڈنڈیوں پر دائیں بائیں آگے پیچھے سب طرف سے میٹیل اس کی طرف آ رہا تھا۔ جب وہ پوسٹن کے قریب پہنچے، تو چارلس دریا میں بہتی ہوئی تمام بادبانی کشتیوں اور بادبانوں سے میٹیل لگا کھڑا تھا: (ص ۱۰۵)۔

شرح و بسط اور محسوس جزئیات سے آراستہ یہ بیان بہت ہی موثر اور مستبر نظر آتا ہے۔ اس کے بعد ایک اور تراشہ دیکھئے:

"جب کبھی ان کی آنکھیں چار ہونیں، میٹیل کی آنکھوں میں شر کی موجودگی کا احساس جھلکتا، لیکن اس بے لفظ باہمی آگہی سے ان کے درمیان فاصلے گھٹنے کی بجائے

اور بڑھنے لگے۔ ایسا لگتا جیسے وہ کسی عین اتھاہ کھائی کے دو مختلف کناروں پر کھڑے ایک دوسرے کو دیکھ رہے ہوں اور کھائی پائے کا کوئی امکان نہ ہو۔ ٹھرنے، قہقہہ اور خوف سے دیکھا کر میٹیل اندر ہی اندر اس کی دنیا پر افق تا افق چھائے جا رہا ہے: (ص ۱۰۶)۔

شر کی دروں بینی کی جلیبیں اب اور زیادہ تیز اور الگ تھلگ رہنے کی مادتیں اور زیادہ راسخ ہو گئیں، یعنی اس کی عزت گزنی بڑھ گئی۔ اس نے اپنے ارد گرد ایک ہالہ سا بنالیا تھا جس کے آبرو کوئی نہیں دیکھ سکتا تھا۔ ایک اہم اقدام جو اس نے کیا، وہ یہ تھا کہ کسی تدریسی مرکز سے سارہ کی معیت میں وہ فرانسیسی زبان سیکھنے کے لیے وابستہ ہو گئی۔ ممکن ہے بلکہ یقین ہے یہ اس لیے کیا ہو کہ اس طرح میٹیل سے فرانسیسی زبان میں خط و کتابت کرنے میں آسانی پیدا ہو جائے اور اس جذباتی لین دین سے وہ اس کے نہاں خانہ دل کی گہرائیوں میں رسائی حاصل کر سکے۔ اس کا ایک ضمنی پہلو جو بہر حال سنگین نتائج کا سبب بنا، یہ تھا کہ حسن رضا جب جب اپنی بیوی سارہ کو فرانسیسی کلاس میں جھوڑنے کے لیے اسے کلاس میں لے جاتا، تو وہ شر کو بھی بٹھانے لگا، تاکہ اس طرح اس سے دل بستگی اور مزید شناسائی کی راہ نکلتے۔ حسن رضا کے دل میں شر کے تئیں خواہیدہ جنسی جذبات آہستہ آہستہ برانگیختہ ہونے لگے۔ اور کئی بار ایسا بھی ہوا کہ سارہ کی غیر موجودگی میں بھی اس نے شر کو فرانسیسی کلاس میں پہنچانے کا جن کیا اور جب شر نے اس کی پیش قدمی پر قدغن لگانا چاہی، تب اس نے شر کا تاقب شروع کر دیا اور وہ شر پر اس حد تک فریفتہ ہو گیا تھا کہ وہ نوع بہ نوع انداز سے اس بڑے ڈالنے کی ٹھکر میں لگا رہا اور اس معاملے میں بڑی پامردی اور تندی کا ثبوت دینے سے کبھی نہیں چوکا۔ شر ایک بار پھر جذبات کے جوار بھاٹے سے دوچار ہوتی ہے، لیکن سارہ کو اس ادب و بیخ کی کاؤں کاں خبر نہیں ہوتی اور وہ اپنی حقوق کی دنیا میں گمن رہتی ہے اور شر کی فحش جنس بھی اس کے کان میں خطرے کی گھنٹی نہیں بجاتی جس رضایت آزمودہ کارڈ نشیب و فراز پر نظر رکھنے والا اور منہا ہوا شاطر ہے، اور اہل دن ہی سے شر پر لچائی ہوئی نظر بدالتا رہا ہے۔ سارہ اپنے دونوں بچوں کا مران اور سکندر کے ساتھ اور رضا کی



وفاداری کے خرب میں ایک بظاہر پر امن زندگی گذرتی رہی ہے۔ وہ شکر کی ذہنی اور جذباتی آباد کاری کے سلسلے میں جو امریکہ سے اس کی واپسی پر لادری تھی، بڑے خلوص اور دلچسپی کے ساتھ لگی رہتی ہے، اور بغیر کسی صلے کی خواہش کے بس کبھی کبھی جلی طور پر اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کی بھرپور اور بے غایت زندگی کسی نادر و نایاب حادثہ کا شکار ہو سکتی ہے۔ اس میں مین کا اظہار ناول میں کئی جگہ کیا گیا ہے:

"پچھلے سات برس بڑے سکون سے گزرے۔ میرا شو بہت نیک اور ہمدرد ہے۔ بچوں سے مجھے بے تحاشا محبت ہے لیکن ایک خوف، ایک اندیشہ مجھے برابر گھیر رہا ہے کہ کوئی ایسی بات ہو جائے گی کہ یہ سب کتنا فانا درہم برہم ہو جائے گا۔"

(ص ۸۴)

مزید:

"م سفر کے دوران سارہ نے شہری زندگی میری سے کہا تھا کہ اسے متقل یہ خوف گھیرے رہتا ہے کہ کوئی بات ایسی ہو جائے گی کہ جس سے اس کی گھریلو زندگی کا امن و سکون درہم برہم ہو جائے گا۔ تب اس کا اشارہ بیرونی واقعات کی طرف تھا۔ یہاں تو وہ خود ہی امن و سکون تو بالاکے دے رہی تھی کہ بلا وہ اس کے ذہن میں آتا تو زندگی اور بے اطمینانی کی جو اربھاٹا اٹھی تھی، کیا درحقیقت کسی نہ کسی سانپ کا درخت سے لپٹا ضروری ہوتا ہے کہ وہ آدمی کو درختا کر جنت سے نکال باہر کرے؟" (ص ۱۱۴)

مزید:

"رضا، سارہ نے فریاد کی۔ سبھی اچھی باتیں تو ہو چکیں۔ آپ، کامران، اسکندر، یہی سیاحت۔ اس سے بڑی قواد کوئی خوشی اب میری زندگی میں نہیں آ سکتی۔ کسی غیر متوقع صدمے کا امکان البتہ موجود ہے۔ مجھے تو باقاعدہ ایسی اور محرومی ہونے لگی ہے۔ بس یہی ہوتی ہے زندگی؟" (ص ۱۱۵)

سارہ برابر احمقوں کی جنت میں رہتی ہے، اور آخر وقت تک رہتی ہے، لیکن اسے بہر حال چیلن طور پر اس سانپ کے وجود کا احساس ہوتا ہے، جو اس کی جنت کے سایے تلے پرورش

پانا رہتا ہے اور پھر سہ آہستہ آہستہ اپنا چمن اٹھا کر اسے لمبا میٹ کر دیتا ہے، یہاں ایک معروف اسٹوری موٹیف کے استعمال کے ذریعے سارہ کے اندرونی خوف وراس کی تجسیم کی گئی ہے اسے پیش میں یعنی PREVISION یا CLAIRVOYANCE کے لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں، جو عقلی استدلال سے ماوراء ایک اور نئے ہے، جس کا اور اک حواس ظاہری کی وساطت سے ممکن نہیں۔ ایک ان جانے، ان دیکھے خوف کا سایہ اس کی زندگی کی شفاف بیرونی سطح پر ڈالتا رہتا ہے، اور اسے مدام غیر یقینی کی حالت میں رکھتا ہے۔ رضا اور سارہ کے درمیان تضاد کے باوجود (اور یہ تضاد ہے رضا کی معروضیت اور سارہ کی عینیت بندی کے درمیان) وہ ایک دوسرے پر انحصار بھی رکھتے ہیں، یعنی ان دونوں کی انائیں عکس ریز بھی ہیں اور عکس پذیر بھی۔ اور وہ دونوں دھیت کے اندیشے سے بھی ڈرتے ہیں، اور سخت سخت ہو جانے سے بھی۔ دونوں کے درمیان اس صورت حال کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"ذہنی سطح پر وہ (رضا) اپنے آپ کو دھیت سے بچانا چاہتا تھا اور یہاں سطح پر اپنا تحفظ کرنا چاہتا تھا۔ ویسے اس کی شخصیت میں ذہن، دماغ، دل، جسم کے کوئی الگ الگ خانے نہیں بنے ہوئے تھے کہ اس طرح بھی شخصیت میں دھیت یا تقسیم پیدا ہوتی تھی لیکن سارہ ایک وسیع و عریض شیش محل میں رہتی تھی۔ جہاں وہ مستقلاً ہزاروں جھللاتے شیشوں کی عکس ریزی کی زمین پر رہتی۔ یہ شیشے دوسروں کے ذہن تھے جن میں اس کو اپنا عکس اسی طور پر نظر آتا، جیسے وہ کسی آئینہ خانے میں داخل ہو گئی ہو۔۔۔ سارہ نے رضا کو شاید اسی لیے چنا تھا کہ جس آئینہ خانے میں وہ اذیت کی زندگی گزار رہی تھی، اور جہاں سے وہ حرف تجرید و تجربہ کے ذریعہ ہائی حاصل کر سکتی تھی، وہاں رضا دوسرے آئینوں میں اسے اس کا عکس دکھاتا، بلکہ ایک بے عکس سطح کی طرح اسے عکس سے نجات دلاتا۔ پھر جانے کیوں وہ پھر بھی برعکس رہتی کہ رضا اس آئینہ خانے میں داخل ہو کر اس کی اذیت کو سچانے اور کچھ خود آئینے کے بغیر بھلا رضا کس طرح سے اس کی اذیت کو عکس ریز کر سکتا تھا، چنانچہ سارہ اس اندرونی تضاد کا شکار ہوئی کہ جس نے عکس سطح سے اسے سکون اور آرام تھا، اس کو گرد و گڑ



کر آئے ہیں تبدیل کرنے کی بھی وہ مسلسل کوشش جاری رکھتی: (ص ۳۳۱)۔

یہ ایک تکلیف استعاراتی بیان ہے انحصارِ باہمی کی ضرورت کا بھی، اور اقتراقِ باہمی کی ضرورت کا بھی وحدت کی ضرورت کا بھی اور دویت کی ضرورت کا بھی۔

مشرک وہ فطری جنسی جبلتیں جو امریکہ جانے سے پہلے عقل و خرد اور حزم و احتیاط کے سخت پہرے تلے ڈھکی چھپی تھیں اور امریکہ میں عارضی قیام کے دوران اور مشیل سے آنکھیں لڑ جانے کے بعد سوتے سے جاگ اٹھی تھیں، اب رضا جیسے گرگِ باران دیدہ سے تصادم اور اس کی مستقل گھبراہٹ کے سبب ایک حد تک مشتعل ہو جاتی ہیں۔ وہ رضا کی بیٹنگوں اور لگاؤوں کے مظاہرے کے خلاف بہت دیر تک مزاحمت نہیں کر سکتیں؛ اور چاہے یہ ایک طرح کا قولِ محل پر مبنی PARADOXICAL بیان ہی کیوں نہ معلوم ہو، لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ محبت نہیں، بلکہ نفرت کے جذبے کے ماتحت اس کے سامنے ہتھیار ڈالنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتی ہے۔ سارہ کی دوست شکیلہ جو پیشے کے اعتبار سے صحافی ہے، اور اس کا شوہر سلطان آخر آخر تک ایک مثبت ردِ ادا کرنے میں لگے رہتے ہیں تاکہ سارہ کو کسی طور مکمل شکست و زحمت سے بچایا جاسکے۔ ہر طرح کے پینترے استعمال کرنے کے بعد جب رضا شکر کو زچ کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو خفیہ طور سے شکر سے اپنے تعلق کو ایک آنکھ اور شرعی شکل دے دیتا ہے۔ اس پورے ڈرامے کے آخری سین بڑی ہوشیاری، احتیاط اور نرم روی کے ساتھ سامنے لائے گئے ہیں اور جذباتی اتار چڑھاؤ اور باہمی ردِ عمل کے اظہار میں کسی درستی اور بے ضابطگی کو دخل نہیں ہونے دیا گیا ہے۔ اضطراب و اضطراب کے دوران شکر کو یہ فکر دامن گیر رہتی ہے کہ کہیں وہ ایک نقطے میں تبدیل ہو جائے اور اپنی ذات کی دستوں اور اس کے امکانات کو ایک جاں نہ کر دے۔ یہ اندیشہ اس کے اس خیال سے مطابقت رکھتا ہے کہ ہر فرد اپنی متین خصوصیات اور محاسنِ معائب سے بڑھ کر ان امکانات سے عبارت ہے جو اس کی ذات میں دویت کیے گئے ہیں اور جن کی اس میں گنجائش رکھی گئی ہے:

”وہ آرتھو سے مخاطب تھی، پہلی مرتبہ مجھے یہ عجیب تجربہ ہوا ہے کہ یہاں میں جس کسی سے ملتی ہوں، وہ مجھے کوئی محدود مخصوص آدمی نہیں، بلکہ طرح طرح کے

امکانات کا مجموعہ دکھائی دیتا ہے۔ اپنا آپ اور میرے ارد گرد سب لوگ مجھے بچے ٹکے

مجھے جیسے افراد نہیں، مختلف اور مختلف امکانات کے بلندے نظر آتے ہیں یہ

اس لیے ہے کہ ہمارا یہاں کا مختصر قیام ایک جڑ ہے۔ ہمارے اسی ہمارے ساتھ یہاں

تک نہیں پہنچ پاتے۔ ہمارے مستقبل یہاں پہنچ پائیں گے: (ص ۱۹۱)

لیکن آخر آفریں یہ تاثر قائم کرنا ناگزیر سا ہو جاتا ہے کہ مگر ایک متحرک، متوجہ و فعال اکائی کے بجائے ایک جمودِ اکائی بن کر رہ گئی ہے۔ محبت کی گزیراں اور سرشاریاں اس کے نصیب میں نہیں تھیں۔ وہ برابر اپنی ممانعت میں لگی رہتی ہے، اور اس کی اندرونی دینارنگ و داہنگ، جذبے کے و خرد اور طمانیت و استحکام کے احساس سے خالی ہے۔ اس کی جنت کو زہریر کی طرح خشک، بے کیف اور اذیت ناک ہے۔ وہ جس شے سے برابر غافل رہی، اور اس سے بچتی رہی، وہ بالآخر سامنے آکر رہی، یعنی اسے بہر حال انتشار اور اقتلال کے روبرو ہونا پڑا اور جب وہ رضا سے اپنے خفیہ تعلقات ازدواج کو زیادہ عرصے نہ نباہ سکی، تو اس نے وطنِ جوڑ دینے کا فیصلہ کر لیا، اور خاموشی اور رواداری کے ساتھ عازمِ انگلستان ہو گئی۔ تاکہ وہاں سے کسی طرح فرانس پہنچ کر اس ربطِ ضبط کی تجدید کر سکے، اور اسے فروغ دینے اور بار آور بنانے کی سبیل نکال سکے جس کی داغ بیل ہارورڈ سمیٹار کے دوران فرانسیسی نوجوان میٹیل اور اس کے درمیان پُرچکی تھی اور شاید وہ اس طرح رضا سے بالواسطہ طریقے سے انتقام بھی لے سکے اور اپنے مجروح اور گھائل دل کے اندمال کے لیے کوئی راستہ نکال سکے۔ اس نے یہ بھی کہا کہ وہ رضا سے محبت کے وسیلے سے منسلک نہیں ہو رہی ہے، بلکہ اس کے عمل کا محرک ایک نوع کی خود نفرتی کا جذبہ ہے۔

ناول کے شروع ہی میں رضا اور سارہ کے درمیان ایک خطِ امتیاز اس طرح کھینچا گیا

تھا:

”رضا اور سارہ کی افتادِ طبع ایک دوسرے سے بہت مختلف تھی۔ رضا کی محدودیت

اور سارہ کی ذہن پرستی دونوں ہی انتہا درجے کی تھیں۔ رضا خود بھی اور تحلیل نفسی اور

اپنے یا دوسرے کے ذہن میں تاک جھانک کا فطری قائل نہ تھا جب کہ سارہ کو



اس کے علاوہ اور کچھ سوچنا ہی نہ تھا۔ شروع شروع میں سارہ نے رضا کے سامنے الفاظ کے دریا بہانے شروع کیے تو رضا کچھ حیران کچھ محو ہوا۔ جذبات آرزوئیں، تجربے، لطف، ذہن، دکھ، درد، تذبذب، کشش، یقین، محبت، خوف، بددلی، حوصلہ ہر قسم کی لہریں موج در موج سارہ کی باتوں میں موجود ہوتیں کہ اس نے اپنی ساری زندگی ذہنی تجزیے میں گزاری تھی اور اب رضا کو اپنی ڈائری کا ورق ہی سمجھ لیا تھا۔ ان کی گفتگو میں کیا ہوتیں، سارہ کے ایک طرف موزوں لگتے ہوئے جن کو رضا خاموشی سے سناتا رہتا (ص ۱۱۴)۔

یہاں بنیادی اور کانٹے کی بات رضا کی صحرانیت اور سارہ کی ذہنی پرستی، بلکہ رومان پسندی ہے۔ لیکن اب دونوں کے تعلقات پر لا شعوری طور پر ایک پردہ ساڑ جاتا ہے؛ جس کی کوئی مین افٹینی تو صوبہ ممکن نظر نہیں آتی؛ رضا کے کان میں جب ٹکر کی انگشتان کے لیے ردا لگی کی جھٹک پڑتی ہے تو وہ یہ صاف بردوش خبر سن کر ناگہانی حد سے بے ہوش ہو جاتا ہے کہ یہ اس کی نود میدہ امیدوں اور آرزوؤں کی شکست اور موت کا برملا اظہار و اعلان ہے۔ اسے اپنے ذہن پر قابو نہیں رہتا، اور اس کے قوائے علمیہ مثل سے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سارہ بدستور ایک عالم نادانیت اور انقباض اور خود فریبی کے جال میں پھنسی رہتی ہے اور وہ زندگی کی دُور کو ویسے ہی سمجھ لے رکھتی ہے، جیسے کہ وہ اس کے ہاتھ میں شروع سے تھی۔ سارہ اور رضا کے درمیان مزاج اور شخصیت کے اعتبار سے جو تفاوت ہے، اسے برابر نمایاں کیا گیا ہے۔ سارہ ایک ایثار پسند اور العزم اور عالی ظرف کردار ہے۔ اپنے شوہر رضا سے اسے جو لگاؤ ہے، اپنے بچوں سے اسے جو دلا ہے، شہر پر جس طرح وہ جان فہم رکھتی اور اس کی ناز برداریاں کرتی ہے، اور اس کی غرضت کے لیے ہر وقت جس طرح آمادہ اور تیار رہتی ہے، اپنی دوست کیلئے سے اس کی جو سہمی اور ہمرازی ہے، اپنے بھائی سران اور بھانج سفینہ سے اس کے تعلقات میں جو استواری ہے، وہ سب اس کی شخصیت کے مثبت اور تابناک پہلو ہیں۔ وہ عینیت پسند ضرور ہے، لیکن وہ اپنے لیے خیالات اور ادھام کے ہیولے نہیں تیار کرتی۔ رضا اس کے متغادر گرم و سرد جہاں چنیدہ ہے، اور ہر موقع اور امکان سے بھرپور فائدہ اٹھانے کا

خوگسے۔ وہ ہر حال میں نظریہ عملیت کا پیرو مینی PRAGMATIST ہے، اس کے لیے خیر اور شر کا ایک ہی پیمانہ اور معیار ہے، یعنی اپنے محدود ذاتی مقاصد کے حصول میں جو شے کام آنے والی ہو، وہ خیر ہے اور جو اس راہ میں رکاوٹ ثابت ہو، اسی کا نام شر ہے۔ تنظیم حیات کا انحصار بھی اسی پر ہے اور ذاتی رشوتوں کی بنیاد بھی یہی ہے۔ وہ صرف لینا چاہتا ہے، دینے کا اس کے ہاں کوئی خانہ نہیں ہے۔ سارہ کی مروت، جاں سپاری اور سرافقہ نگاری بھی اس کے نزدیک فعلِ عبث ہے، اور شر کی ہولناکیوں کی کائنات بھی اور وجود و عدم سے اس کا سروکار بھی؛

”اگر میں تم (سارہ) سے کہوں کہ میری کوئی وجہ نہیں ہے۔ میں مسلسل بہت دینیت کی

سرحدوں پر منڈلاتی رہتی ہوں اور ہمیشہ کسی دوسرے کی دسالت سے ہیئت اور حجم حاصل کرتی ہوں، تو تم کو یقین ہو جائے گا کہ میں پاگل ہوں“ (ص ۲۱۳)۔

وجودیت کی ساری منطق رضا کے لیے لایینی بھی ہے اور ناقابل فہم بھی۔ وہ آواز کا رہی سے شہر پر جیسا نظریں ڈالتا رہا ہے، اور اسے رام کرنے کی فکر میں لگا رہتا ہے۔ شہر کا زمین و زمان سے واسطہ کچھ کم ہی ہے۔ وہ اپنی ذات کے گنبد میں محصور رہتی ہے اور مرئی اشیاء بھی اس کے لیے بے حقیقت ہی رہتی ہیں، جب تک کہ وہ انہیں چھو کر ان کے مرئی ہونے کو محقق نہ کر لے۔ وہ ایک ناسوتی نہیں لاہوتی مخلوق نظر آتی ہے یا موجودہ محاورے میں اس کی اپنی وجودی کائنات متبر ہونے کے باوجود نامستبر اور محض اضافی معلوم ہونے لگتی ہے۔ وہ اپنے آپ کو زمین اور آسمان کی دستوں کے درمیان معلق گردانتی ہے۔ رضا کے نزدیک یہ سارے مسائل غیر اہم اور بے بنیاد ہیں اور محض تخیل اور واہجے کی پیدلار۔ وہ تو اسے محض اپنے تصرف میں رکھنا چاہتا ہے۔ تاکہ ایک شگفتہ اور نود میدہ پھول سے اپنے کام و دہن کو سیراب کر سکے۔ دراصل یہ مطلع ہونے پر کہ شہر بارود ڈھینڈھ کے دوران ایک فرانسیسی نوجوان کو دل دے چکی ہے، رضا کی جرات پرواز میں تیزی پیدا ہو جاتی ہے اور اسے یقین ہو جاتا ہے کہ شہر اپنی تنگنائے سے باہر نکل آئی ہے، اور اگر ایسا ہے اور اب برف پگھل چکی ہے، تو وہ کیوں نہ اسے اپنے دامِ تیر میں گرفتار کرنے کے درپے ہو اور وہ بڑی حد تک اپنی اس مہم میں کامیاب و کامران رہتا ہے اور اپنے ہدف تک پہنچ ہی جاتا ہے، گو دامِ سرخوشی اس کے نصیب میں نہیں۔



اس نادل میں بیشتر کردار ایسے ہیں جن پر پوری طرح رنگ آمیزی نہیں کی جاسکتی ہے۔ یعنی وہ ROUNDED کردار نہیں ہیں اور خاطر خواہ گوشت پوست کے انسان نہیں لگتے اور کوئی گہرا اور دربر پافتش ذہن پر نہیں چھوڑتے۔ زینب اور امینہ بنی تلی، سحی سجائی، گھر یلو معالما میں مستغرق خواتین ہیں، ہر ایک حد تک متوازن و ضرور ہیں اور اپنے اپنے مخصوص رول بھی بخوبی ادا کرتی ہیں لیکن گھر یلو ٹائپ ہونے کے لحاظ سے کم و بیش یکساں ہیں کہ ان کا خیر ایک ہی مٹی سے اٹھا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ کردار ہونے سے زیادہ محض رول میں ماسی طرح نوشا بھی بس ایک CARD BOARD کردار ہے۔ بعینہ سید کی حیات معاشقہ جو نظروں سے اوجھل ہی رہتی ہے، ایک نقش کی مانند ہے اور نقش بھی دھندلا دھندلا اور بے آب اور بدرنگ۔ سارہ کے بھائی جواد سراج اور سفید بھی خصوصاً موزالذکر نادل کی بیرونی سطح یعنی PERIPHERY ہی پر رہتے ہیں۔ سراج البتہ اپنے سیاسی موقف پر رش و دھوکے ساتھ اصرار کے باعث کسی قدر گری بزم کارنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ امینہ کے شوہر شامسوار ایک سرکاری انسپریٹر و کرپٹ سے زیادہ نہیں ہیں۔ زینب کے دل میں ماتا کا سوتا ابلتا رہتا ہے، اور وہ اپنے متعلقین کو ہلاک و کاست اور بغیر امتیاز اس میں سے برابر کا حصہ دیتی ہے۔ اور اپنے کہنے کے افراد کے بندھنوں کو قائم اور استوار رکھنے کی ماسن ہے۔ رضا، جیسا کہ کہا گیا ایک ریاکار اور جو کہنے بن کا حامل کردار ہے اور اپنی حد تک معاملات زندگی کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے، بعد میں وہ اخلاقی دیوالیہ بن کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے۔ وہ گہرے جذبولوں اور گہری ہمدولیوں اور گہری وفاداریوں کا آدمی نہیں ہے اور بوجہ سارہ اس کے انداز قد کو بروقت نہیں پہچان سکتی۔ شمر اور سارہ علاوہ رضا حسن کے دو کردار اس نادل میں لیے ضرور ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں اور اپنی انفرادیت کا احساس رکھتے ہیں۔ شمر کا کردار ایک ایسا آئینہ ہے، جو مستقل شکست و ریخت کی زد پر رہتا ہے کہ اب ٹوٹا اور تباہ ٹوٹا۔ اس میں کچھ دینے اور قربان کرنے کا جذبہ نہیں ہے۔ وہ برابر لگنے اور قبول کرنے ہی پر مصر نظر آتی ہے۔ وہ اپنے متقبل سے ایسی تصویر نہیں بنا سکتی، جو اس کا کام اور صلاحیت کی حامل ہو۔ وہ لمحے سے لمحے تک زندہ رہنا چاہتی ہے، لیکن یہ اب، یا موجودہ لمحہ لازوال سنگام میں تبدیل نہیں ہو سکتا۔

اسے دوام میسر نہیں۔ نہ شمر میں ایسی اندرونی اخلاقی توانائی ہے، جو سنگامی لمحے کو دائمی کیفیت میں تبدیل کر کے اپنے لیے زندہ رہنے کا جواز پیدا کر سکے۔ اس لیے کہ لمحے کی موت ہی اس کی اپنی موت کے مترادف ہے۔ سارہ میں نسبتاً بل بوتہ زیادہ ہے۔ وہ بیک وقت شمر کو تسکین اور تعویض بھی پہنچاتی ہے اور خود بھی مسائل کو اپنی آرزوں اور اندیشوں کے مطابق ڈھال سکے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ شمر کا احساس تنہائی اور سنگامی دور ماندگی، جو اس کے ریش نخیل کا شاخسانہ ہے، اس کے لیے حزن و الم کا ماخذ اور مصدر ہے، اور یہ اس کی روح کو اندر ہی اندر گھلاتا رہتا ہے۔ آخر آخر میں وہ اپنے لیے ایک بڑی و حیل مچلی کا استعارہ وضع کرتی یا منصوبہ کرتی ہے جو ریت پر پڑی پھر پھرا رہی ہے۔۔۔ لیکن سکون و ثبات سے بہرہ مند نہیں:

”اس رات شمر نے خواب میں دیکھا کہ وہ ایک بہت بڑی و حیل مچلی میں تبدیل ہو گئے ہیں اور سمندر کے کنارے پانی سے باہر ریت پر پڑی بانپ رہی ہے۔ لیکن اس میں سکت نہیں کہ پانی میں غوطہ کھا سکے۔ خواب میں شمر نے بڑی کوشش کی کہ جون بدل لے۔ اس و حیل مچلی سے نکل کر کسی بیاری سی و حیل مچلی میں تبدیل ہو جائے اور لہروں سے کھیلی رہے لیکن کسی جتن وہ اس عظیم الجثہ زخمی مچلی سے برآمد نہ ہو پاتی تھی“

(ص ۲۴۹-۲۵۰)

تبدیلی ہیئت کی یہ جدوجہد شمر کے اپنے حالات کو منقلب کرنے کا ایک استعاراتی بیان ہے، شکیلہ ایک ایسا کردار ہے، جو رضا اور سارہ کے بگڑتے ہوئے حالات کے تناظر میں ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ سارہ سے اسے جو تعلق خاطر ہے، وہ ان دو تراشوں میں دیکھیے:

”شکیلہ ٹوٹ کر سارہ سے محبت کرتی تھی، بلکہ ایک لحاظ سے وہ سارہ سے محبت کرنے پر مجبور تھی۔ مجھ سے اور محبت کے اندرونی دائرے تک شکیلہ بہت کم لوگوں کو آئے دیتی۔ چنانچہ جو ایک مرتبہ اندر آجاتا اس کے حصے میں اسی حساب سے محبت بھی بہت آتی۔ لیکن رضا کی طرح سارہ کی اننا و طبع اس کی مجھ میں بھی ہرگز نہ آتی۔۔۔ سارہ کی خیال پرستی اور روانیت پسندی سے اس کی اپنی زندگی کی سبب حقیقت یعنی کی تکلیف ذرا کم تو ہوجاتی لیکن سارہ کی ذہنی تربیت کرنے میں وہ برابر جی رہی۔“ (ص ۱۴۵)



مزید : "سارہ یہ بھی جانتی تھی کہ ایک زادی سے شکیلہ کا رویہ اس کے رویے سے بڑھتا ہے۔ شکیلہ خود کو فریب زد تھی، نہ ہی ایک کمزوری خیال پرستی اور روانیت کی بیابانی کے سہارے جلتی تھی جب کہ سارہ مسلسل حقائق سے روگردانی میں پناہ ڈھونڈتی اور جہاں بھی اسے ہمدردی نظر آتی، اسے طرح طرح کے ملائم دبیز پردوں سے ڈھلپنے میں مصروف رہتی کہ حقیقت سے کنارے کند ہو جائیں، ٹیکے اور کٹیلے نہ رہیں، چنانچہ دل میں دل ہیں وہ شکیلہ کی عزت کرتی تھی کہ شکیلہ اس سے زیادہ قوت کی مالک تھی" (ص ۱۳۶)۔

لفظ نظر اور وزن کے بنیادی اختلاف کے باوجود شکیلہ سو فی صدی سارہ کی طرف دار ہے، اور وہ اور سلمان مل کر اس گتھی کو سلجھانے کی سیم ہمدردانہ اور ہوشمندی کے ساتھ کوشش کرتے ہیں۔ جو سارہ کی زندگی میں بڑگئی ہے جس نے اسے تخریب کے دہانے تک پہنچا دیا ہے، اور لطف یہ کہ وہ اس سے مطلق بے خبر ہے۔ مباحث، مذاکرات اور سیاسی اور ثقافتی زندگی سے وابستہ جن گفتگوؤں کا PROJECTION ہیں ناول میں نظر آتا ہے، وہ بھی کاروان وجود کا ایک حصہ ہے۔ یہاں کرداروں کی سائیکی کے ہر لمحہ تغیر پذیر ڈھانچے بہت اہم ہیں، یہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اور زندگی کے گھٹنے بڑھتے سائے بھی، جن کی میزان وقت یا زمانے کا تون اور اس کی گردشیں ہیں، اور پھر اندرونی اور بیرونی زندگی کے تضادات بھی، یعنی یہاں برق آسا زندگی کی چیل پہل اور ہانپا میں جاذب نظر وہ گچھا میں ہیں، جن میں سر جوڑے بیٹھا انسان اپنے اندرون کا احتساب کرتا اور اسے لڑنا پر کھنچا جاتا ہے۔ انسان کی پوری زندگی ایک طرح سے دشت کی سیاحی کے مترادف ہے۔ اس میں جو جو خیر منیلاں ملتے ہیں، وہ انسان کو آبلہ پانانے کے لیے کافی ہیں، لیکن کاروان وجود پھر بھی رواں دواں رہتا ہے، ازل سے ابد تک، بیکراں دستوں کو محیط۔ انسان اس کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں رکھنا چاہتا ہے لیکن وہ کبھی اس کے کف دست سے پھسل بھی جاتی ہے اور وہ پھر تارکیوں کے کنارے تک پہنچ جاتا ہے اور اس پورے عمل پر سوال پریشان قائم کرنے کی طرف میلان رکھتا ہے۔ اس کا امتیاز زنت نئی منزلوں کی جستجو بھی ہے اور ہر قدم پر برافضائے علی الرغم اپنے وجود کی سالمیت کو برقرار رکھنا بھی، اور اسے غر خود پر مسلط کرنے کا غم دارادہ بھی کہ اسی طرح وہ اپنے آپ کو موزاں کرتا، اور اپنے آپ کو مضبوط کار کو رکھتا ہے۔

## دشتِ سوس

دشتِ سوس، جمیل ہاشمی کا غنائیہ المیہ ناول ہے جس میں مرکزی کردار حسین بن منصور ہے۔ جو ایک CHARISMATIC یعنی مقناطیسی شخصیت رکھتا ہے۔ یہی وہ آفتاب جہاں تاب ہے، جس کے ارد گرد دوسرے کردار گردش کرنے والے سیاروں کی مانند ہیں، مہدائے ساز، لغزِ شوق اور زمزمِ موت، میں ناول کے اجزاء کی تقسیم اس مدد جز کو محیط ہے جس سے حسین کی پوری زندگی عبارت ہے۔ دشتِ سوس استعارہ ہے اس DRYNESS OF SOUL کا جسے از اول تا آخر پیش کیا گیا ہے۔ محمی آتش پرست کا پوتا ہونے کے ناطے حسین کے خیر میں وہ انتہا پر مفر ہے، جو اسے وراثت کے طور پر ملا ہے۔ ناول پر جگہ جگہ دشتِ سوس سے اٹھتے ہوئے زرد، سیاہ اور سرخ ریت کے ذروں کے کان طوفانوں کا غلاف چڑھا ہوا ہے، جو فضا کے اجلے پن کو متاثر کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی دشت و صحرا کی دستوں میں تجارتی قافلوں کا سفر اور انتقال مکانی اس خانہ بردش زندگی کی علامت ہیں، جو انسان کو برابر پابجولاں رکھتی ہے۔ بیضا، تستر، دوحرقہ، البصرہ اور بنداد وہ مخصوص جغرافیائی نقطے ہیں۔ جن سے ناول کے عمل میں واقعات منسلک اور وابستہ ہیں حسین کا باپ منصور اپنے باپ محمی کی زندگی ہی میں شرفِ اسلام ہو گیا تھا لیکن باپ بیٹے کے درمیان اس تبدیلی عقیدے کے سلسلے میں کسی ناگواری یا تنگی کے آثار نظر نہیں آتے، البتہ یہ دونوں رشتے حسین بن منصور کی سائیکی کے اسٹرکچر کو سمجھنے میں ضرور مدد و معاون ہوتے ہیں، یعنی ایک طرف وہ آتشِ شوق ہے، جو حسین کو دامِ حالتِ انتظار میں رکھتی ہے، اور دوسری جانب غم سہی شعائر کی ادائیگی سے وہ شیفگی اور وہ انہماک ہے، جو اس کے اپنے باپ منصور سے اسے ملا ہے۔ اس پر



مستزاد مذہب کا وہ داخلی یا تشریح پہلو ہے، جو تصوف یا منازل سلوک طے کرنے پر بھی ایک اضافہ ہے، یعنی انما الحق کا وہ عنصر ہے، باک و کشش جس کا تاجین حیات اور موت کی دہلیز پر پہنچنے تک جین برابر و درود کرتا رہا۔ ناول میں تضاد اور ذہنی کشمکش کے عناصر درجہ کمال نمایاں ہیں، اور اس غنائیہ میں پوری طرح حلول کیے ہوئے ہیں۔ 'دشت سوس' میں جو کچھ عمل کی سطح پر سامنے آتا ہے، اس سے بڑھ کر وہ زیر زمین زندگی اور اس کے ارتعاشات ہیں جو ہر وقت قاری کی توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔ یہاں تخیلی صورتیں، پرتعابیاں، 'دہمے' ذہنی خاکے اور مرتفع ٹھوس واقعات کی پیش کش سے کچھ کم اہم نہیں ہیں۔ لیکن اس بنا پر یہ کہنا صحیح ہے ہو گا کہ پورا عمل ایک طرح کا PHANTAS MAGORIA ہے جس میں کا باپ منصور رشیم سے کٹر اپنا کے کام میں ستر میں لگا ہوا ہے اور اس کی دلی خواہش ہے کہ حسین بھی اس کام میں اس کا ہاتھ بٹائے، لیکن حسین کی سرشت کسی اور ہی مٹی سے بنی ہے۔ وہ ایک طرف مذہبی ارکان کی بجا آوری اور اپنی تربیت نفس میں ہمہ تن ڈوبا رہتا ہے، اور دوسری جانب اس کی زندگی آغاز کار ہی سے ایک VISIONARY کی زندگی رہی ہے۔ اس کا تخیل پیش میں یعنی PROLEPTIC ہے۔ اسے ایک طرح کا سری ممول یعنی OCCULT MEDIUM کہہ لیجئے انما الحق کا عنصر متاثرہ جو اس کے لبوں پر برابر جاری رہتا ہے۔ اس کی زندگی کا ایک جزو لاینفک ہے۔ یہ الفاظ دیگر حضرت نفس کی تربیت، بلکہ انفرادی نفس کو مادی نفس میں مدغم کر دینے کا تصور اس کے ہاں ایک توانا اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ فنا کا مفہوم اور اس کی علت غائی بھی یہی ہے کہ فنا ہی دراصل بقا کا در واکرتی ہے۔ شروع ہی میں مستعمل یہ جملہ: 'عشق مزیج گلاب ہے / عشق مزیج زندگی ہے' اور یہ دو مصرعے: 'از بے جا ناں جاں ہم رفت / جاں ہم رفت و جاں ہم رفت' حسین کی زندگی کے تار و پود میں گھٹے ہوئے ہیں اور اس کے باطنی احوال کی تعبیر کے لیے ایک کلید فراہم کرتے ہیں۔

حسین بن منصور سر بخاط سے ایک غیر معمولی کردار ہے۔ خاموش اور دل میں، احوال سے یکسر بیگانہ، حسی کشش اور لذتوں سے کنارہ کش، ذاتی مفادات سے محنت، اصول و ضوابط کی پابندی میں سخت گیر، ایثار و قربانی کے جذبے سے ملو اور سرشار، ماوراء سے لوگ

میں فقید المثال نفس کی گہرائیوں میں غوطہ زنی کرنے والا، ضبط و تحمل، قناعت و استغفار، توہو استغفار میں لائلی اور ان سب پر مستزاد ایک شعلہ مستعلی، ناول کے آغاز ہی میں اور بالکل اتفاقاً اس کی ملاقات ایک نرم و نازک غیر خود آگاہ، 'آہوئے' رم خوردہ نسطوری راہب اغول سے ہو جاتی ہے، ایک گزرتے ہوئے قافلے کے ایک فرد کی حیثیت سے حوض کے کنارے بیٹھی ہوئی اغول سے اس کی نظریں چار ہوتی ہیں، زائشاروں کی لہروں میں اور زبانی حسین سے اس کی گفتگو ہوتی ہے۔ لیکن وہ چم زندہ ہیں اس امر کا اور ایک کریمتی ہے کہ حسین کی شخصیت کا سب سے زیادہ تابناک پہلو اس کی وہ بے پناہ آنکھیں ہیں، جو غائب کے اندرون کی تہوں تک پہنچ جاتی ہیں۔ یہ وہی آنکھیں ہیں، جو اس کے مادی رعب اور آوازوں کے لیے ایک CONDUIT فراہم کرتی ہیں۔ اس کی صرف بدظاہر غلام لیکن درحقیقت معنی خیز درخواست یہ ہے کہ اسے بھلایا نہ جائے۔ خود اس کا اپنا مستقبل، جسے وہ حسرت و یاس کے آئینے میں دیکھ رہی تھی، یہ ہے کہ اسے کوئی سوداگر خرید کر کسی امیر کے ہاتھوں کینز کے طور پر فروخت کر دے گا۔ یہی اس کا مقدر ہے جس سے مفریاد و گردانی کسی طرح ممکن نہیں، مقدر یا مقدرات جسے آپ DETERMINISM کہہ لیجئے، اس ناول میں ایک کلیدی لفظ ہے حسین اس امر میں یقین رکھتا ہے کہ انسان مقدرات کے سلسلے میں مجبور محض اور باہر زنجیر ہے اور کچھ ایسی مادی طاقتیں ہیں، جنہوں نے انسان کی زندگی کے خطوط کو حتمی طور پر متعین کر دیا ہے۔ حسین اور اغول دونوں کی زندگیوں کے زیر و بم پر اس کا اطلاق ہوتا ہے، اغول، جو خیال کی طرح نازک، اسے کی کٹافوں سے منزہ اور مظهر اور اس کی گرمی، تہارت اور لذت سے نا آشنا ہے، اور جو حسین کی حد تک صرف قیاس کی ناپیمودہ دستوں اور پٹائیوں میں پوشیدہ رہتی ہے، ایک حد تک دانستے کی بیاترچ کی یاد دلاتی ہے کہ وہ جنس سے ماوراء ہو جاتی ہے۔ حسین اور اغول وجود کے دو ذروں کی طرح ہیں جو ایک دوسرے سے الگ ہی رہتے ہیں۔ یہ امر بھی قابل غور ہے کہ اغول ایک طرف حسین بن منصور کے لیے ایک روحانی اور غیر لمباتی وجود یعنی PRESENCE کی حیثیت رکھتی ہے اور دوسری جانب حامد بن عباس نے بھی جس سے وہ رشتہ از دو اج میں منسلک ہوئی، اسے ایک زرخیز لوندی سے فزوں ترا و لائلی احترام سمجھا۔ اس نے اغول سے نہ صرف نکاح کیا، بلکہ اس سے



غیر معمولی طور پر ایسا بناؤ بھی روا رکھا، جو بالعموم جنسی اور جسمانی تعلق سے کلیتہً اکودہ نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے کہ اغول کی فطرت میں کوئی ایسا ملکوئی عنصر ہے جس کی غور و پرداخت دونوں صورتوں میں ملحوظ خاطر رکھی گئی۔ حامد بن عباس کے دل پر اس کی محبت ایک نفسِ لازوال کے طور پر بدستور قائم رہی، یعنی دشتِ سادویہ کی ایک ایسی بستی میں اس کے اچانک اور غیر متوقع انتقال کے بعد بھی مدتِ مدید تک اس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے :

”خوم کی یہ ساری آبادی خدا مظلوم کہاں سے آئی تھی۔ دور دراز ملکوں کی نہایت حسین عورتیں، جن کو آسمان کی نظریں بھی دیکھنا چاہیں، مگر حامد کا دل اسے یاد کرتا تھا۔ جواب دہ تھی۔ جوان مجھ میں کبھی نہ تھی۔ مگر پس پردہ وہ روشنی کی طرح ہر جہے کے پرتوئیں شامل رہی تھی! رہنے والی تھی۔ اس لیے وہ کبھی اسے فراموش نہ کر سکتا تھا۔ پرسکون بنگلہ! خاموش، باوقار نکلت۔ وہ ایک مکمل خاتون تھی۔“ (ص ۳۹۶)۔

یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہو گا کہ اغول کی پاکیزہ اور اچھوتی شخصیت جسے عام میاروں پر نہیں جانچا جاسکتا اس زبردست ہجمن و اضطراب اور تناؤ اور کشمکش کا ماخذ ہے، جو ہیں اس ناول میں ملتا ہے اور جس میں حسین بن منصور اور حامد بن عباس ANTIPODAL وجودات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ دونوں کے درمیان جو فرق ہے، اس کی طرف ایک اپنا سا اشارہ ناول کے شروع میں اس طرح کیا گیا ہے :

”حامد کو حسین کا کھو ہوا انداز اور کم گوئی پسند نہ تھی۔ وہ بہزاد کی عورتوں کا شیدائی اور ظاہری رنگہات پر دم دیتا تھا۔ مشفق بازاروں میں وہ کینزوں کا پیچا کرتا، اور ان سے کہیں نہ کہیں ملنے میں کامیاب ہو جاتا تھا۔ یہ اضافے سننے کے لیے اس نے حسین کو کبھی تیار نہیں پایا۔.....“ ”مجھ میں وہ جزو نہیں، جو تم میں ہے، حامد نے کہا اور اس لیے میں بس ظاہری سے آزاد ہو کر دیوانہ نہیں بن سکتا۔“ (ص ۱۳۵)۔

یہاں فرزانگی اور دیوانہ پن کے دو متضاد شیون آمنے سامنے رکھ دیئے گئے ہیں اور پورا ناول انہی کی تعبیر و تفسیر سے عبارت ہے۔ حسین کے سلسلے میں یہ کہا گیا ہے :

”وہ کبیر اغول کو بھلا نہیں سکتا۔ جب وہ سوئے کے لیے لیٹا، تو سنہری بالوں کا دھارا

جس میں زرد چاندنی گندھی ہوتی، اس پر گرنے لگتا، یہاں تک کہ وہ بھر زخار کی طرح اسے ڈھانپ لیتا۔ موجیں اور لہریں اسے ایک ننگے کی طرح پٹختیں، اٹھاتیں کبھی بھولا جلاتیں۔ یہاں تک کہ جوئے کتنے کے بالوں میں سکریاں لیتی رات بھر ہوش ہو جاتی، اور وہ سو جاتا! (ص ۱۰۵)۔

اور اس سے آگے چل کر یہ بھی کہا گیا :

”وہ اسے بھلا نہیں سکے گا، کبھی بھی نہیں۔ آدمی بھلانا تو اسے ہے، جسے یاد کیا جاتا اور اغول اسے یاد کہاں تھی۔ وہ تو حسین تھی یا حسین خدا اغول تھا۔ ہاں وہ حسین تھی وہ اغول کہاں تھی جب اس کی اپنی اس سے الگ، اس سے پرے کوئی دوسری نہ تھی۔ تو پھر اور کچھ نہیں تھا۔ وہ آج تک اپنے آپ سے برسرِ پیکار رہا تھا۔ اپنے آپ سے۔“ (ص ۱۳۳)۔

کہا یہ کہنا صحیح نہ ہو گا کہ اغول سے حسین کی بے پناہ چاہت اس کے نفرو انا الحق ہی کا دوسرا روپ تھا :

ناول ”دشتِ سوس“ میں دو طریقہ نامے زندگی صاف طور پر عکس افکن ہیں۔ اور یہ عکس افکنی تفصیل کے ساتھ اور محسوس جزئیات کے آئینے میں کی گئی ہے۔ ایک طرف ریشم سے کپڑا بننے کا کاروبار ہے جس میں حسین کا باپ منصور لگا ہوا ہے اور اس کا دادا جو ایک محسوس تھا۔ سرائے میں قافلہ سالاروں کو ٹھہراتا، انہیں کھانا مہیا کرتا، اور سردی سے بچنے کے اسباب فراہم کرتا۔ اس کے بیٹے منصور نے زندگی کی اس بیج سے انحراف کرنے ہوئے ریشم بننے کا کاروبار چلایا۔ اسی کی ایک ذیلی شکل یہ بھی تھی کہ حسین نے کچھ مدت تک نداف کا پیشہ اختیار کیا۔ اس کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے :

”شدتِ سنجوں کی سی حسین کی جوانی جس کو عبادات نے ایک عجیب ضیا بخش دی تھی چٹانی پر اس کے نصیب کی روشنی اور آنکھوں میں سکون اور خند وک کی کیفیت نے اسے لوگوں کے لیے باعشہ برکت و جود بنا دیا تھا۔ اس کی مقناطیبت کچھ یوں تھی کہ لوگ اس کی طرف کھینچے چلے آتے تھے۔“ (ص ۲۰۰)۔



اور جب وہ اپنے کام میں لگتا اور اس کے لبوں پر از پے جاناں کا معنی خیز مصرع ابھرتا تو وہ اس کے آہنگ میں پوری طبع ڈوب جاتا اور اس شعرے کی عارفانہ رمزیت تقویٰ کے اداس شناسوں سے مخفی نہ رہتی۔ پھر اس کے دل کا درد اس کے نابوں میں ڈھلتا اور اس کی آواز آتش نوا معنی کی دل نوازی کون دسکال کی حدود کو پار کرتی اور اس جرم ناز کے باہری ایوانوں میں دستک دینے لگتی تھی۔ زرگر توفیق پر بھی عیب بے خودی طاری ہو جاتی۔ وہ سایے کی طرح اس مجذوب اس سالک اس نذات کا پیچھا کرتا جو ہجوم سے ہیزار تھا اور چہروں کے پیلے میں کسی کی تلاش میں تھا۔ (ص ۲۰۶)۔

لیکن یہ واقعہ ہے کہ آقائے رازی کی اس تائید کے باوجود کہ دنیا ایسی فردا یہ بنے نہیں کرے منہ ہی نہ لگایا جائے جسین نے کبھی استقلال کے ساتھ اس کی طرف نظر بھر کر نہیں دیکھا۔ کاروبار دنیا سے ہٹ کر یعنی ریشم و دیا کی مصنوعات کی تیاری اور فروخت سے الگ رہ کر ہیں اس دنیا کے نقوش ناول کے صفحات پر آرا سے نظر آتے ہیں جو صومعوں، زادوں اور درگاہوں کی زندگی تھی۔ تربیت نفس کے یہ وہ مراکز تھے جہاں شریعت کی پابندی پر زور دیا جاتا تھا۔ اس کے بالمقابل استغراق، مجاہدے اور مکاشفے کے مراکز ہیں جن میں رچے بچے بغیر روح کی تعلیم ممکن نہیں۔ اور جہاں آداب خداوندی سیکھنے کے طور طریقے انوکھے اور ناانوس ہیں۔

تستر میں سہیل بن عبداللہ کی درگاہ حضرت جنید بغدادی کا مدرسہ نظامیہ اور اسی طرح کے دوسرے مدارس اور فقہاء کی مجلسیں اور مذاکرے اس پوری تنظیم کا ایک حصہ ہیں جو ناول کی بساط پر ہیں جبکہ نظر آتی ہے۔ لیکن یاں بہر حال قابل تامل ہے کہ حسین جو ہمہ وقت حالت اضطراب و کشاکش میں ابھار جتا ہے ان میں اپنے لیے شکنیں کا کوئی پہلو نہیں پاتا اور ان سے باہر نکل کر وسیع تر فضاؤں میں پرواز کرنا چاہتا ہے کیونکہ وہ خالق حقیقی یا حقیقت مطلقہ کے

براہ راست ربط و اتصال کا خواہاں ہے۔ اس کا نعرہ انا الحق من و تو کے درمیان فرق کو ایک بہت بڑی رکاوٹ تصور کرتا ہے اور اسے کوئی بھی ایسا ضابطہ اخلاق و عمل دوز نہیں کر سکتا جو صرف شریعت کی پابندی پر سختی کے ساتھ اصرار کرے۔ بالفاظ دیگر انا نے افغانی اور انا کے مطلق ایک ہی وحدت کے اجزائے لاینفک ہیں اس ناول کی بنیاد متضادات

پر قائم ہے ایک طرف بغداد اور دوسرے شہروں کی وہ زندگی ہے جس پر اسلامی تہذیب و ثقافت کی گہری چھاپ لگی ہوئی ہے جہاں مدنیت کے سارے آثار و مقتضیات دل نوا گاہ کو اپنی سمت کھینچتے ہیں۔ جہاں انسان بیش از بیش مادی ترقیوں کے حصول میں مصروف نظر آتا ہے جہاں کی ہر شے کا حسن خیمہ کمن اور ہیبت انگیز ہے اور دوسری طرف مختلف دینی مراکز ہیں جہاں درویش اور مجاہدوں کی گرگاری ہے اور جہاں دین و مذہب کے مسلمات اور دوسرے گہرے اور متہین نکات زیر بحث لائے جلتے ہیں لیکن حسین ایک مضطرب اور سیلاب آسا روح ہے جو مادر اسنے بھی ماوراء جانا چاہتا ہے اور وہ بھی صرف اپنے ایقانیت کی روشنی میں۔ یہ محض شریعت اور طریقت کی گرگاہوں کے درمیان فرق اور بعد کا معاملہ نہیں ہے۔ وہ تو ان دونوں سے آگے نکل جانے پر مصر ہے کیوں کہ بالآخر یہ دونوں ہی معدوم ہو جاتی ہیں اور عارضی صادق اور محبوب ازلی کے درمیان کوئی دوری باقی نہیں رہ جاتی۔ عام اصطلاحی زبان میں ہم اسے بالترتیب وحدت الوجود اور وحدت الشہود کا نام دیتے چلے آئے ہیں یعنی خالق کا مخلوق میں حلول کر جانا یا خالق کا مخلوق سے علیحدہ اور دور رہنا جسین کے ضابطہ کار میں یہ دونوں ہی تو بیا بے معنی میں یا یہ کہیے کہ کم از کم پوری طرح تشکیکی بخش اور راحت فرزا نہیں ہیں کیوں کہ آئینہ لہذا آئینہ کوئی وجودی حقیقت نہیں رکھتے۔ آئینے کا شکست ہو جانا بھی اور نظم و باطن اور اول و آخر کی یکتائی بھی اصل حیات حیات ہے۔ آقبال نے اسی لیے کہا ہے تو بچا بچلے کے نہ رکھ دے، ترا آئینہ ہے وہ آئینہ کر شکستہ ہو تو عزیز تر ہے لگایا آئینہ ساز میں۔ اور اسی طرح فنا اور بقا بھی ایک یکتا منظر کے دو نام ہیں کیوں کہ فنا یعنی موت یا معدیت ہی بقا یعنی ابدی زندگی کے لیے ایک زینہ فراہم کرتی ہے اور دونوں ایک واحد منزل کے لیے نشانارت راہ میں۔ ان کے درمیان تمیز ایک البتہ اس سے زیادہ نہیں۔

ابھی یہ کہنا تھا کہ سلطنت عباسیہ کے دور میں جو ناول کے پس منظر میں موجود ہے، تفسیر وحدت و دفعہ کے متلف مراکز اور درس گاہیں قائم ہو گئی تھیں جو ثقافتی زندگی کی ترقی و ترقی اور آب و تاب کے بالمقابل علوم متداولہ اور درس و تدریس اور ان کی تشریح و شامت کا ایک مؤثر وسیع تھیں۔ لیکن یہ امر بھی قابل غور ہے کہ ایک نقطہ نظر سے یہ اس صورت حال کے خلاف



ایک رد عمل تھا جو سلطنت عباسیہ کے سیاسی عدم استحکام کی وجہ سے ابھر کر سامنے آئی تھی۔ دیا مہربن  
میں حکومت کے وقار کو کمزور کرنے کے لیے بغاوتوں کا بازار گرم رہتا تھا۔ سلطنت کی حدود تو بیشک  
دیںچ ہو گئی تھیں، لیکن انہیں استقامت اور پائیداری نصیب نہیں ہوئی تھی اور اس کی مرکزیت پر  
پے در پے ضربیں پڑتی تھیں، اور تابڑ توڑ حملے ہوتے رہتے تھے۔ مشنری عناصر یورپی طرح سرگرم  
تھے اور ایک مستقل در بدر رہنے ہوئے تھے۔ اس صورت حال کی مفادمت لادہی تھی، لیکن اس  
میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں ہو سکی تھی۔ دوسری طرف اس پرستیزا دمصر اور دوسری جگہوں  
پر قراطی انتشار و اضطراب کا سبب بنے ہوئے تھے اور معتزلہ بھی در پردہ اپنے مشن کو کامیاب  
بنانے میں مصروف کار تھے۔ گو وہ بظاہر صرف مذہب کی عقلیت کے مفروضات کے ساتھ  
تطبیق کرنے کے دعویدار تھے، وہ اسطو کی عقلیت کے معترف۔ اور اسے حریز جاں بنائے  
ہوئے تھے اور جس طور سینٹ ٹاماس نے عیسائیت اور عقلیت کو ہم آہنگ کرنا چاہا تھا، اسی  
طرح یہ بھی اسلام میں بظاہر ایک نئے علم کلام کی بنا ڈالنے اور اس کی ترویج کے خواہاں  
تھے۔ لیکن اندرونی طور پر وہ مذہب کے بنیادی مسلمات کی نفی کر کے اسلامی فکر کی بنیادوں  
میں رخنہ ڈالنا چاہتے تھے۔ اسلامی تاریخ میں کئی بار ایسا ہوا ہے کہ شریعت کی سخت گیری کے  
خلاف رد عمل متصوفانہ یا ستری ایقانات کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ حضرت جنید بغدادی  
شریعت پر مکمل طور پر کار بند ہونے کا مطالبہ کرتے تھے۔ اس کے برعکس شبلی اور ابن عطار  
اندرونی مددکات پر پوری طرح بھروسہ کرنے کے قائل تھے۔ ان کی روحانیت اسی پر اپنی اساس  
رکھتی تھی یہی خلیج عمر بن عثمان مکی اور ابو یقوب اقطع اور ان سے متباہن عقیدہ رکھنے والوں کے  
درمیان حائل تھی۔ حسین بن منصور کا معاملہ سب سے الگ اور نرالا تھا۔ وہ عبادات میں بھی مشغوع و  
مضغوع اور غلو کے ساتھ مستغرق رہتا تھا اور اس دوران دنیا و مافیہا سے بے خبر اور بے نیاز  
ہو جاتا تھا اور دوسری طرف اس کا نعرہ انا الحق اس کے جسم و جان کو انتہاب میں جھونک دیتا تھا  
یہ ہر لمحہ اس کی زبان پر جاری رہتا اور اس کی رگ رگ اور نس نس میں اترا ہوا تھا۔ یہی اس کی  
محیر العقول روحانی قوت کا سرچشمہ تھا۔

پر ایک نایہ دم مظہر کی حیثیت سے برابر بچھا رہی ہے۔ حامد بن عباس سے جو اولاد اس کے پاس  
 ہوئی، اس کا نام بھی غالباً اغول کی تحریک اور ترغیب حسین ہی رکھا گیا۔ اس کی پرورش و  
 پرداخت پر حامد نے پوری توجہ صرف کی، لیکن اسے اپنے بیٹے سے جو توقعات تھیں، وہ پوری  
 نہیں ہوئیں۔ گو اس کی کوئی منطقی توجہ نہیں کی جاسکتی بجز اس کے کہ اس کی <sup>sons</sup> میں حسین  
 بن منصور کے خون میں گردش کرنے والے ذرات غیر شعوری طور پر جذب ہو گئے تھے۔ بجائے ایک  
 سیکر انداز کا نوجوان بننے کے حامد عباس کا اکلوتا بیٹا ایک مذہبی آئینہ کی طرف بڑھتا نظر آ رہا  
 تھا۔ وہ ایک طور سے حسین بن منصور کی تقریباً مکمل شبیہ معلوم ہوتا تھا۔ وہی مسخر کن آنکھیں تنہائی  
 سے دہی شغف، مذہب میں دہی استغراق و انہماک، ذہنی معاملات سے وہی بے رغبتی، وحشت  
 کرب کا وہی امتزاج، وہی کچ کلایا اور استغناء جو حسین بن منصور کی شخصیت میں ایک بانگین کے  
 ساتھ نمایاں تھا۔ اغول سے حسین بن منصور کی چند ہی ملاقاتیں غیر متوقع اور پراسرار طریقے سے  
 ہوئیں۔ پہلی بالواسطہ طور پر جب اس کے مرید خاص توفیق نے جو تشر کا زر گر تھا۔ اغول کی یہ  
 درخواست اس تک پہنچانے کا اہتمام کیا کہ وہ اس کے لیے نصیحت جانے کی دعا کرے،  
 جہاں وہ یکسوئی کے ساتھ ہمہ تن عبادت و ریاضت میں زندگیا بسر کرنا چاہتی تھی اور اس کی  
 آس لگائے جھٹی تھی، جب اغول کا نام لیا گیا، تو اس کے ہاتھ سے نغمہ گر گیا۔ وہ ساری جان سے  
 کانپا، جیسے سخت سردی سے بخار چڑھنے کی کیفیت ہو اور پھر ایک دم موت کی زردی اس کے چہرے  
 پر کھنڈ گئی۔ اسے لگا ایک زمانہ اسے یہاں ٹھہرے ہوئے ہو گیا ہے اور پلکیں ایک دوسرے سے  
 چپک گئی ہیں۔ وہ کبھی آنکھیں کھول نہیں سکے گا۔ اغول کی طرف دیکھنے کی ساری کوشش کے باوجود  
 وہ لگا وہ نہیں اٹھا سکا۔ (ص ۲۰۶)

وہ آسانی کے ساتھ اپنے آپ کو اغول کے ظلم سے آزاد کرنے پر ہرگز قادر نہیں تھا۔ ساری فضا میں  
اغول کی خوشبو جھیلی تھی اس کے گرد ایک دائرہ تھا جس میں ایک ہی ہوا بار بار چلتی اور ٹھہرتی تھی  
اور اغول کو پکا مارتی تھی۔ اس کا جسم اپنی مددوں کی ترسی ہوئی سوکھی رگوں میں ایک سیال کو تیز چلاتا ہو  
کرتا تھا۔ اغول کے نام پر یہ روانی بڑھ جاتی کہیں اندر آتش فشاں پھٹ رہے تھے ۔۔۔۔  
اسے اپنے آپ میں سے اغول کی خوشبو آنے لگی تھی۔ دل میں گھنٹیاں سی بج اٹھتیں اور ایک نام



سنائی دیتا: (ص ۳۴۲)۔

ابو یعقوب قطع کی بیٹی زینب: حسین بن منصور کی شادی ایک فوری رد عمل کے طور پر تکمیل کو پہنچی۔ اس نے ابوالوہب قطع کی بیٹی کو دیکھا:

”عجب سوختہ چہرہ تھا، سیاہ رنگ، افسردہ لبہ، رقی، باپ کی بیماری سے پریشان، کٹنے لگتا، اس ایک چہرے میں جمع تھے۔ آواز کی ٹنگی اور چہرے کی کڑھکی، جیسے کوئی معصا بچہ شرم و خجالت کے اندر سے بھوٹ کر رہے:“ (ص ۱۳۳)۔

اغول سے حسین کی دوسری بالواسطہ ملاقات اپنے بیٹے حسن کے توسط سے ہوئی، جس نے زینب کی کوکھ سے جنم لیا تھا؟ جب اس سے اغول کے بیمار بیٹے کی صحت یابی کے لیے دعا کرنے کو کہا گیا تھا۔ اور تیسری بار بالمشافہ گفتگو کنیز گل رنگ کے، جو حامد بن عباس کی ترکی کنیز تھی۔ اور اغول کی فرستادہ، بیچ میں پڑنے سے ہوئی تھی۔ یہ دونوں ربط اس وقت قائم ہوئے جب حسین بن منصور کی شہرت، کشف و کرامات پر اس کی قدرت اور اس کے معجزات اللہ تعالیٰ ہونے کی بنا پر چار سو پچھل چکی تھی۔ اغول کی موت اچانک اور قطعی غیر متوقع طور پر ہوئی اور حامد بن عباس کی دسترس سے دور سے دشتِ ساریہ میں سپردِ خاک کر دیا گیا۔ لیکن اس سے پہلے وہ آخری بار حسین بن منصور سے مل چکی تھی، جبکہ وہ اپنی ہیئت کدائی میں ایک قلندرانہ شان اور آن بان رکھتا تھا۔ ایک گدڑی پوش فقیر بنے نوا۔ اغول نے اسے مکہ منکر میں دیکھا۔ حسین کو پہچان کر اغول کو انتہائی صدمہ ہوا کہ وہ اپنے وجود گزشتہ کی گرد و غبار میں الٹی ہوئی ایک دھندلی سی تصویر رہ گیا تھا۔ وہ نوجوان جو اس کی یاد کو سینے سے لگاؤے، ماہ و سال کی غلام گردشوں سے گذرنا رہا تھا اور یہ چوستون سے ٹیک لگاؤے بہت و جلال کا یزیدی نقش بالکل دوسرا شخص تھا۔ اس نے سوچا کہ شاید وہ غلطی پر ہو۔ مگر حسین کی بے ہوشی کے بعد وہ گم سم واپس خیے میں پہنچ گئی۔

”بالکل نباہ شدہ کشی کی طرح جس کے بادبان پٹ گئے ہوں۔ ستون ٹوٹ گئے ہوں اور چرچا رہے تھوڑے کے سوراخوں میں سے پانی اندر آ گیا ہو۔ وہ بس ڈوب گئی۔“

پانی لہریں اور موجیں اس پر سے گذر گئیں۔ گزرتی چلی گئیں: (ص ۲۱۰)۔

آخری ملاقات کے دوران اغول نے امتدادِ وقت کے باوجود اپنی پائندہ محبت کا اعتراف

بھی کیا اور اپنے عقائد کی لازوال پاکیزگی کا بھی باوجود یکہ نہ منطوری ہی رہی، اور اس نے تبدیلِ مذہب نہیں کیا تھا۔

قطع کی بیٹی زینب نے بھی حسین بن منصور کا تعلق بچیت شوہر بہت گہرا، دور رس اور سرشاری کا نہیں رہا۔ اور نہ اپنے بیٹے حسن سے۔ لیکن نادل کے پورے سیاق و سباق میں حسین بن منصور کا اپنے متعلقین سے ذاتی سروکار بہت زیادہ اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ اہم تر امر وہ مقناطیسی کشش ہے جس کی طرف شروع ہی میں اشارہ کیا گیا، اور جسے محض نجی وابستگیوں کے دائرے میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ اس شخصیت میں دو عناصر خاص طور پر نمایاں ہیں، اول حسین کی آنکھوں کی غیر معمولی روشنی اور تابندگی، جو اپنی شفافیت کے باعث اشیاء اور افراد کے ار پار ہونے کا دمف رکھتی ہیں، دوسرے جذب و کیف کی وہ محور کن کیفیت جو اس پر ہر وقت طاری رہتی تھی۔ گویا وہ اس دنیا کا نہیں بلکہ کسی دوسری اقلیم کا باسی ہو، اور اس کی طرف مراجعت کرنا چاہتا ہو، اور تیسرے وہ قلندرانہ اور مجذوبانہ انداز اور رویہ جو دنیوی معاملات کو قطعی خاطر میں نہ لانا چاہتا ہو، گویا وہ ایک طرح کا بوجھ اور خلل ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنے ماحول سے نا آشنا، محض اور نا آسودہ بھی ہے، اور اس پر پوری طرح تصرف بھی رکھتا ہے۔ اگر ہم اپنی گفتگو کو مخصوص اور محدود کر دیں، تو یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اغول اور حسین دو ایسے ذرے ہیں، جو ایک واحد تجلی سے مستیز ہیں، اور خارجی کائنات سے ان کا واسطہ اور رشتہ کم سے کم ہے۔ وہ ان دیکھے اور غیر معلوم طریقے پر ایک ہی دائرے میں گردش کرتے رہے تھے، یہ دو ہستیاں ایسی تھیں جن کی نفیم حامد بن عباس جیسے اپنی انانیت کے خول میں بند آدمی کے بدلے دشوار بلکہ ناممکن تھی۔ اس سے پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ حسین بن منصور کی وہ شخصیت ہونا الحق کے حصار میں محفوظ و مامون تھی، ایسی تھی جس کا ادراک حضرت ضیہ بغدادی کے لیے بھی اپنے عرفان و آگہی کی وسعت کے باوجود ایک کار دشوار تھا۔ نعر۱ انا الحق تو دراصل استعارہ ہے حسین بن منصور کی حقیقت مطلقہ سے واسطے کا، اور اس کے اور اغول کے درمیان جو رشتہ عرفان و نفیم تھا، وہ ہر طرح کی مسیاتی آلودگیوں سے پاک اور ایک طرح کی ملکوتی شان اور زمین رکھتا تھا۔ اپنے بارے میں سمون محب کو مخاطب کرتے ہوئے حسین نے کہا تھا:



”آتش سوزاں سے بچنے کے لیے میں نے یہ راہیں اختیار کیں۔ میں نہیں چاہتا تھا کہ آگ ہی میں رہوں۔ میں جو سیت سے الگ اور بلند ہوں حسین نے ٹوٹل ٹوٹل کر لفظ دھونڈ کر ایک ایک حرف کر کے اپنا مطلب ادا کیا: (ص ۲۶۲)۔

چنانچہ حسین کے کردار کی نقش گری اس طرح سنانے لگی گئی ہے:

”حسین ایک تہلی میں نہا رہا تھا۔ سکون اس کے چاروں طرف بجز رخسار کی موجوں کی طرح پھیل رہا تھا۔ ایک کشتی جو تھکے کی طرح موجوں پر پہنچی جائے اور وہ بہا جاتا تھا پھر وہیں ایسے آئے تھے جن میں حسین ہی حسین تھا۔ اس کو نشہ جہت سے جو آئے مقابل تھا۔ اس میں جملہ کہان سے آن پکا تھا جہر آئے ہیں وہ آپ نظر اہ بھی تھا اور نظارگی بھی۔ وہ پھر مائل تھا اس کا وجود۔ (ص ۲۶۵)۔

ناول کا ایک پہلو جو سیاسی تغیرات کے رد عمل اور جذبات کی تندی و تیزی کے لیے ایک متوازن کرنے والی قوت کی حیثیت رکھتا ہے: تجارتی قانلوں کی ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقلی میں نظر آتا ہے۔ یہ قافلہ دام گردش میں رہتے ہیں۔ اس کا ایک پہلو تو سامان اور اشیاء کی فراہمی کے سلسلے میں مراکز کی تلاش اور تجارت کو فروغ دینے کے لیے نئی نئی مڈلینوں کی کھوج لگانا اور دوسرے اس میل جول اور باہمی رد عمل کے مواقع فراہم کرنا، جو مختلف النوع تہذیب و تمدن رکھنے والے گروہوں اور طبقوں کے درمیان ہوتا رہتا ہے۔ اسی دوران فطرت کے بے دماغ اور مرتعش حسن کی بے مثال ترصیع بھی نظروں کے سامنے آتی رہتی ہے۔ جلد میں بہتے ہوئے پانیوں کی تیزی و روانی، نخلستانوں میں ابلتے ہوئے پھولوں کا نودار ہونا، سبزے کی روئیدگی، اونچے درختوں کے جھنڈ کے جھنڈ، پرندوں کی چھپا ہٹ اور ترنم ریزی، طلوع و غروب آفتاب کے وقت شفق کی ست رنگی قبائیں، ستاروں کے جھرمٹ کی تابندگی، نمودار صبح کی دلاؤ ریزی، نیلگوں آسمان کی دسوں میں سیاروں کی آہستہ خرامی اور اپنے اپنے ORBIT میں ان کا تیرنا، ان سب سے ہمیں دیتا وقتاً فوقتاً برق تار ہوتا ہے اور ان کی پراسراریت صرف چشم بینا پر آشکار ہو سکتی ہے۔ ایک منفی عنصر بھی کبھی کبھی ان فضاؤں میں در آتا ہے اور وہ ہے تجارتی قانلوں پر فرائیوں اور ٹیروں کا شب خون مارنا اور چشم زدن میں بے گناہ مردوں، عورتوں اور بچوں کو بلا اشتہار موت

کے گھاٹ اتار دینا۔ عام طور پر یہ حملے ان لوگوں سے کرائے جاتے تھے، جو اس کام پر بالقصہ مامور کیے جاتے تھے اور ان کے محرکات بالعموم سیاسی ہوتے تھے۔ یہ قراطمیوں کے ہاتھوں منظم کیے جاتے تھے اور اس کا مقصد عام لوگوں میں سراس اور بے چینی پیدا کرنے کے علاوہ حکومت کی طاقت کو زک پہنچانا اور اسے ہلا دینا یا DESTABILIZE کرنا ہوتا تھا۔

حسین بن منصور ناول میں شروع سے آخر تک جس طرح سے پیش کیا گیا ہے وہ ایک باوق الفطرت منظم معلوم ہوتا ہے جس کے کردار کی اہم اور نمایاں خصوصیت اپنے آئنے اور اک میں ان رویائے کا عکس دیکھ لینا ہے، جو اس پر منکشف ہوتے رہتے ہیں۔ وہ علوم ظاہری اور مندرجہ میں اس حد تک لمبی محسوس نہیں کرتا، جس حد تک کہ ان کی تدریس اور پاسداری باطنی اور جائز طور پر کی جاتی ہے اس کے نزدیک رویہ صرف اعتبار و رفتار اور کھرے پن ہی سے متصف نہیں ہیں۔ بلکہ وہ کشف اسرار کا اس حد تک وسیلہ بھی ہیں کہ وہ نظر کے سامنے سے حجابات کو اٹھا دیتے ہیں اور حقیقت اپنی حقیقی اور تنزیہی شکل میں جلوہ گر ہو جاتی ہے۔ مشاہدہ اور تجربہ اور حواس ظاہری ہیں صرف سامنے کی اشیاء کا علم، یعنی ان کی صفات کا علم بخشنے ہیں، لیکن باطن کی آنکھ کے سامنے وہ سب کچھ عیاں ہو جاتا ہے یعنی ذات کی حقیقت چھ مشاہدے کی محدود استعداد حلقہ اور اک میں نہیں لاسکتی، اس احساس اور شعور نے حسین بن منصور کو ظاہری اعتبارات سے مستغنی بنادیا ہے۔ یہاں تک کہ وہ لباس کی معنائی اور زہت سے بھی بیگانہ ہو گیا۔ عام طور سے لوگوں کے دلوں میں یہ بات گھر کر گئی ہے کہ وہ اپنے اکتسابات روحانی کے بل بوتے پر خلاف مولو اشیاء کو برتنے پر قادر بھی ہے اور مستجاب الدعوات بھی ہے۔ اس کے اندر وہ ساری ظاہری علامات ہیں، جو ایک مستغرق اور مجذوب شخص میں پائی جاتی ہیں جس کے لیے اس کی دنیا صرف اس کے رویائے یعنی VISIONS سے عبارت ہے۔ اس کی مجذوبانہ حالت کی ایک MOCK-HEROIC تجسیم صفحات ۳۵۱ اور ۴۲-۳۵۸ میں پیش کی گئی ہے۔ یہاں مختلف قسم کے چھوڑے، بے ہودہ اور کھنڈرے لونڈے، سوانگ بھر بھر کر اس کے نثر انا الحق کو مستحکم انداز میں پیش کرتے اور اس طرح اپنے سوتیانہ پن کا مظاہرہ کرتے ہیں، اس کی حالت جذب کو لوگ دلو الگی کا نام دینے سے نہیں چوکتے لیکن خود اس کا مطلع نظر یہ ہے



کہ یہ دیوانگی، فرزانگی سے ہر اعتبار سے افضل اور مرتبہ ہے۔ اس کے ہاں عقل کی رو باغی نہیں، عشق کی جڑنگی اور نشاط کار موثر ترین محرک ہے کہ طلب کی آگ میں جلتا ہے رقص پروانہ، (سید ابن اشرف)۔ یہ دیوانگی لغو انا الحق کی زائیدہ ہے۔ اس کا مفہوم اپنی ذات کا تکبر نہیں، بلکہ محدود کو لامحدود میں مدغم کرنے کا حوصلہ اور انگ ہے۔ یہ اسباب عقل کے سلسلے سے ماوراء ہے، اور اس سے خود فراموشی کی وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے عوام عقل سے دست برداری اور جنون کا مترادف مانتے ہیں۔ لیکن جس کا ہدف جرم فلسفی کیسیر کی زبان میں، اور موفیا کے مشرق کے نزدیک بھی 'من و تو' کے امتیاز کو کاعدم کر دینا ہے۔ یہ عاجزی (اپنے صحیح مفہوم میں) تو ہے، گرفتاری اور پابند سلاسل ہونا نہیں ہے، اقبال کی زبان میں حسین بن منصور بلا شک و شبہ یہ کہنے کا مجاز ہے۔

من بندہ آزادوم عشق است امام من عشق است امام من عقل است غلام من

جان در عدم آسودہ بے ذوقی تما بود ستانہ نوالا ز دور حلقہ دام من

وہ خود تو کرامات دکھانے کا دعوے دار کبھی نہیں رہا۔ لیکن عوام کم کم نہیں اور ضعیف الاعتقادی کو کیا کہیے کہ وہ اسے نادیدہ اور ناقابل وثوق مظاہر برعادی سمجھتے تھے، اور انہیں اپنی منشاء اور مفاد کے مطابق ہم انگ کرتے کا اہل اور ماہر ایسا لگتا ہے کہ اس کی دُمائیں جو منترہ اور مظهر اعماق قلب سے برآمد ہوتی تھیں، مستجاب ضرورتیں اور ان میں اک نوع کی محرک تیزی حلول لگتی تھی۔ شاید یہ نتیجہ ہو اس کے بہت دن اور عہد دم عبادت میں اشتغال یہیم کا۔ اپنے آپ کو تمام ادبی کتابوں سے پاک کرنے اور علاقہ دہی سے گلو خلاصی کا، یعنی بڑی حد تک روح کی مادے پر فتح پالنے کا اور اس عقیدے میں یقین کامل کا کہ قہا ہی بقا کے لیے نشان راہ ہے۔ جو دیوانگی اس سے منسوب اور منتہی کی جاتی تھی، انی الاصل وہی فرزانگی تھی۔ کیونکہ PATHOLOGICAL قسم کی چیز نہیں تھی۔ بلکہ روشن ضمیری اور تزکیہ نفس کی ایک بین علامت تھی جن کلمات کا اس سے ظہور ہوتا تھا۔ یا یہ کہہ لیجئے کہ حجابات کے اٹھ جانے اور مادی اسباب پر قابو پالنے کے سبب جن مظاہر کا اس کی ذات سے صدور ہوتا تھا۔ وہ نتیجہ کہے جاسکتے ہیں نفس کی تربیت نامہ اور ریاض کامل کے ذریعے غیر نفس کو زیر کرنے اور مطیع بنالینے کے اس صورت حال کا ایک

نثر اس کے لیے یہ ضرور نکلا کہ ایک طرف وہ اپنے مراقبات، گوش نشینی اور عبادات میں خشوع و خضوع کے پیش نظر حد درجے قابل احترام سمجھا جانے لگا، اور دوسری جانب دوسروں کی حاجت روائی کے سلسلے میں اس کی مستعدی اور خلوص کی بنیاد پر اسے اس وقت کے ہندو میں ایک قابل رشک حیثیت حاصل ہو گئی جس کی کوئی بظاہر توجیہ نہ کی جاسکتی تھی، اور نہ ہی اس پر کوئی سوالیہ نشان لگایا جاسکتا تھا۔ اس کا لغو انا الحق جسے وہ بے تکان اور پوری آگہی کے ساتھ دہراتا رہتا تھا۔ البتہ بعض غلط فہمیوں کا موجب ضرور بن گیا تھا۔ کیوں کہ عام احساس کے مطابق یہ منزلیں کفر کے تھا کہ یہ ایک طرح سے الہیات کی پوری بنیاد میں رخنہ پیدا کرنے کے مترادف تھا۔ علمائے ظاہر اور نقباء کا اس ضمن میں نقطہ نظر یہ تھا کہ یہ ناپختگی اور بے صبری کے رویے پر دال ہے۔ کیونکہ خدا خالق کائنات اور حقیقت مطلقہ ہونے کے ناطے انسان کی دسترس سے باہر اور اس کے محیط امکان سے ماوراء ہے۔ خالق اور مخلوق نہ کسی طور متحد الاصل ہیں، اور نہ کبھی ہو سکتے ہیں، ان کے مابین محاب اور دوری اور فاصلہ ضروری بلکہ ناگزیر ہے۔ اس کی ذات کا ادراک معات کے آئے ہی میں کیا جاسکتا ہے اور اپنے نفس کی آگ کو روشن کرنے اور خدا کو اپنی جان پر رول کرنے کے وسیلے سے مادرار سے بھی مادرار پہنچنے کی تمنا ایک نوع کی خام خیالی ہے، اور بے صبری اور عدم امتیاط کی فحاشی کرتی ہے اور کم ظرفی کی بھی اپنے اہداف کے حصول کے سلسلے میں خود ضبطی اور محکمین بہر حال ضروری شرط لگتی ہیں۔ خدا تک رسائی غیر مشروط طور پر نہیں ہو سکتی، ایک منزل کو طے کر کے اگلی منزل کی طرف بڑھنا تو قابل فہم ہے اور قابل استناد بھی، لیکن ایک ہی جست میں بہت سی منزلوں کو طے کرنے کا عزم غیر معمولی جہادت کا متقاضی ہے۔ اور یہ ایک ناممکن المحصول آئینہ دل ہے اور اس رولیں ہزیمت اور شکست خوردگی انسان کا مقدر ہے جس کے کسی طرح گریز نہیں کیا جاسکتا۔ انسان خالق کائنات سے ربط و تعلق قائم کرنے کی سعی تو بے شک کر سکتا ہے اور یہ ایک پسندیدہ جائز اور معقول ہدف ہے جہاں بن منصور کا خیال تھا کہ انسان کا قادم مطلق یا حقیقت آخری سے ربط ضبط بلا کسی واسطے کے ہونا چاہیے اور اس پر اخلاق کے قانون کی گرفت کیوں ہو؟ قرآن کریم میں یہ کہا گیا ہے کہ خدا نے انسان کی اپنی شبیہ پر تخلیق کی اور یہ بھی کہ ہم انسان کی



شرک نے بھی قریب ہیں: مَحْنُ اقْتَرَبَ إِلَيْهِ مِنْ خُبْلِ الزَّمِينِ۔ ان دونوں نعوسِ قطعی سے بھی یہ استدلال قائم کیا جاسکتا ہے کہ اس ربط و تعلق کو کسی سہارے یا مداخلت کی ضرورت نہیں۔ انسان اپنا مقدر خود ہی بنا اور بگاڑ سکتا ہے۔ اس لیے کہ کوئی ایسی شے نہیں جس کا استخراج برتاؤ سے کیا گیا ہو کہ اس کی شناخت خود تجربے ہی میں ہوتی ہے یا خود میں ہوں سے۔

یہ امر بہت بدیہی ہے کہ اس ناول کے لیے مشہور مونی علاج بن منصور کی تاریخی شخصیت ایک PARADIGM فراہم کرتی ہے۔ یہ بیہیہ جیسے سیکر کے المیہ کردار ایس کے لیے BOOK OF JOB کی صوبتیں مثال کا حکم رکھتی ہیں۔ علاج اور حسین بن منصور کی زندگی کے واقعات میں قریبی مماثلت پائی جاتی ہے۔ برطانوی رول شاہ مرد و زور کی طرح دونوں کے ہاں وجود کے نامعلوم پہلوؤں UNKNOWN MODES OF BEING کا احساس پایا جاتا ہے اور دونوں کے ہاں نفحاتِ کبریائی۔

DAEMONS OF GLORY کی خارجی تجسیم بھی جگہ جگہ ملتی ہے۔ البتہ ایک SURREALISTIC اثر پیدا کرتی ہے۔ دونوں کے ہاں وجدانی یعنی UNITIVE زندگی کا تصور شریک ہے جس پر عیسائیت کے اثرات کا شدید مد کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے اور اس کے ضمن میں حضرت عیسیٰ کو سستی مطلق کی ایک تجسیم یا INCARNATION سمجھا جاتا ہے۔ نعرہ انا الحق کے پس پشت جو محرک ہے اسے انسان کی الٰہی کیفیت کے حصول کے عمل کے لیے ایک لفظ DEIFICATION سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ خدا اور بندے کے درمیان جو تعلق ہے، اس میں دونوں کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔ انسان کے خدا میں انضمام یا خدا کے انسان میں حلول کا ادعا متعجب انگیز کیوں ہو؛ علاج بن منصور کے نعرہ اُن تئیں کی موافقت اور مخالفت میں جو کچھ کہا گیا، اس کے بارے میں امام غزالی کا محاکمہ بہت صائب ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ نعرہ انا الحق مرکز ہے بندے کی آقا سے بغایت محبت پر۔ اور اسے کفر یا بے حرمتی یعنی BLASPHEMY کے درجے پر نہیں رکھا جاسکتا۔ لیکن اس کا پرزور اعلان اور اس کی اشاعت ایک غیر دانش مندانہ قدم اس وجہ سے تھا کہ ایک سری حقیقت کو ان لوگوں پر آشکار نہیں کرنا چاہیے جو UNINITIATED یا NON-ELECT کے درجے پر ہوں۔ جہاں تک فنا اور بقا کے تعلق کا مسئلہ ہے حسین بن منصور کے برتاؤ کے مطابق فنا ہی بقا کی گنجی فراہم کرتی ہے۔ اس خیال کا

عکس جدید فرائسی وجودی مفکر ہائیڈر کی تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ جن کے مطابق عدمیت یا NOTHINGNESS عدم وجود یعنی NON-BEING کے مترادف نہیں ہے۔ بلکہ اس کا تعلق ابدیت اور لامتناہیت یعنی INFINITY سے ہے۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ اس تصور کا چشمہ نئی کریم کی اس حدیث قدسی میں ملتا ہے: مولوا قبل ان تموتوا (مرنے سے پہلے مر جاؤ)۔ جس کا ورد کرنے سے جسم و جان پر یکپہی کی سچی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔

اغول کی پراسرار موت اور کنیز گل رنگ کی اس اطلاع کی تصدیق اور یہ انکشاف بھی کہ وہ تادمِ آؤ اس غلیظ گدڑی پوش بدست، فقیر بے نوا حسین بن منصور کی محبت میں گرفتار اور اس کا کلمہ پڑھتی رہی:

”آقا! انھوں نے ابن منصور کے سامنے اپنی لادہال محبت کا اقرار کیا تھا؛ اپنی نگہاں

آنکھوں کا، جو اس محبت کی وجہ سے ہر جگہ اسے دیکھ سکتی تھیں۔“ (ص ۲۷۹)۔

حامد بن عباس کو، جو اس ناول میں حسین بن منصور کا مد مقابل کردار ہے، ایک صاعقہ بردوش عذاب کی طرح نازل ہو کر اسے چشم زدن میں جنم میں ڈھکیل دیتا ہے اور واقعات کے تسلسل کو ایک نئی جہت اور نیا موڑ عطا کرتا ہے۔ وہ حسین بن منصور کے بارے میں مختلف النوع قسم کی مثبت اور منفی رائیں منتشر رہا تھا اور اب وہ اس رائے پر مطلع ہوتا ہے کہ اس کا بیوں اور کامرانوں کے علی الرغم اور پس پردہ اس کی شکست و ریخت کا سب سے بڑا سبب حسین ہی ہے اور انتقام کی آتش سوزاں، جو اس کے اندرون میں یک لخت بھڑک اٹھی ہے؛ اسے غضبناک بنادینے اور اپنے ہوش و حواس کھودینے کے لیے کافی ہے۔ وہ بالواسطہ تفصیل حال کی تفتیش اور اس کی پراسرار اور عجیب غریب شخصیت کی بغیم وادراک کے لیے اسے اپنے محل میں طلب کرتا ہے اور باہمی مکالمے کا آغاز کرتا ہے؛ ایسی فضا میں جو بدبخت ناک بھی ہے، اور خلافِ معمول بھی لیکن حسین ہر سوال کا جواب براہِ راست، مسکت اور ایک حد تک مبہم انداز میں دیتے، جس میں ذوق و شوق کا پہلو بہر حال نکلتا ہے، اور کسی قسم کے دباؤ اور دبے کے سامنے نہ جھکے، کا عزمِ مبہم اپنے اندر پاتا ہے۔ صرف اس لیے کہ اس کا تعلق اس کائنات سے گہرا، اور ناقابلِ انقطاع ہے، جو زمان و مکالم کی حدود سے پہلے ہے، اور اسے اپنی اندرونی طاقت اور مشیت ایزدی پر پورا



بھروسہ ہے۔ اس کے برعکس حامد بن عباس ایک غم خوردہ جانور کی طرح کوئی چارہ کار اپنے سامنے نہیں پاتا ماسوا اس کے کہ اسے قید میں ڈال دے، لیکن یہ بشر بھی بہت دلچسپ اور جیت انگیز ہے کہ وہ حین کو انتہائی درجے کی اذیت پہنچانے کے لیے جو بھی کڑی پابندیاں اس پر عاید کرتا ہے وہ اس کے بائے استقامت میں کوئی کمزوری نہیں پیدا کرتا، بلکہ وہ ایک انہی دیوار کی طرح اپنے مستقر پر جمارہتا ہے اور اپنے ایذا رساں کے لیے صرف حقارت محسوس کرتا ہے۔ سات اٹھ سال کی مدت کے بعد اور یہ زمانہ وہ غریب میں لڑائیوں اور بندو کی مرکزی حکومت کے خلاف سازشوں اور ہتھکڑوں کو ناکام طور پر فرو کرنے میں صرف کرتا ہے۔ جب وہ واپس بنداز پہنچتا ہے۔ اور انتقام کی آگ اسے نئے سرے سے براتی ہے۔ تو وہ حین بن منصور پر ایک آخری اور بھرپور داکر کرنے کی ٹھان لیتا ہے۔ ایک طرف حین بن منصور تھا ایک بے بضاعت کرم جو جھلپتا ہوا مٹی کی تارکیوں میں اس پر خندہ زن تھا۔ وہ جانتا تھا کہ اس کی بے بسی کیا تھی اور اس کا باعث وہ خود تھا۔ زندان کے اندر بند سلاخوں کے پیچھے بیڑیاں پہنے ہوئے، عبادت میں منہمک، اپنے غرور انا المعنی کو اپنی آہوں میں دبائے، اپنی خاک نشینی میں اپنی برتری کو کھتا ہوا اپنے ہونے پر غر کر رہا ہوا، وہ جس کی آنکھیں بے پناہ تھیں۔ مگر جنہیں روشنی سے حجاب آتا تھا؟ (ص ۱۲-۱۱)۔

اور دوسری جانب حامد بن عباس تھا:

"اس کے حامد بن عباس کے نصیب میں محبت نہیں نفرت تھی، شدید عین نفرت  
سب چارہ گراناکام ہو چکے تھے۔ زہر آلود نیرے کی انی، دل میں چیخ رہی تھی۔ وہ آخری  
کوشش کر کے گا، ساری شکستوں کا انتقام لے گا، اگر محبت اس کا حق نہیں تو نہ  
سہی نفرت کرنا، مٹانا، محسوس کرنا تو اس کے اختیار میں تھا؟ (ص ۱۲)۔

وہ حین بن منصور کے خلاف فرد جرم قائم کرنے کے لیے اور جرم سے بظاہر مدافعتیہ نعرہ انا المعنی کا برابر در و در کرنے رہنے کے کفر کا مرتکب ہونا، مواد فراہم کرنے کا حکم دیتا ہے، یعنی ایسی تدبیرا معروضات اور مراسلوں کا ترتیب دیا جانا جن میں اسے روح اللہ تسلیم کرے ہوئے دعاؤں کی فراٹشیں کی گئی تھیں اور ایسے اوراق جن میں گمراہ کن اگرچہ بے بنیاد عقیدے اس کے منسوب کیے گئے تھے اور قاضی ابوعباس اس کے خلاف کفر کا فتویٰ دینے اور بیعت سے سزا کا مستوجب

قرار دینے کے لیے پوری طرح آمادہ کر لیا جاتا ہے۔ اس سے قبل اسی منصوبہ بندی کے تحت حضرت جنید بغدادی اور ان کے حلقے کے دوسرے نقباء کو بھی اسی نیت سے اپنے محل میں پر تکلف دریافت بردع کو کیا جاتا ہے تاکہ اس کام کے لیے شرعی جواز بھی مہیا کر لیا جائے۔ مگر حضرت جنید کی حد تک یہ کوشش پوری طرح باآدرنا ت نہیں ہوئی۔ لیکن ایک خصوصی عدالت میں جس کی کارروائی قاضی ابوعمر کے سپرد کی جاتی ہے۔ حین بن منصور کے خلاف متعلقہ الزامات کے سلسلے میں تیار کردہ مضمر پر قاضی کا فتویٰ صادر کر دیا جاتا ہے اور بعد میں خلیفہ مقتدر کی مہم بھی اسے آخری اور قطعی شکل دینے کے لیے ثبت کر دی جاتی ہے اور حین بن منصور کے نابوت میں آخری کیل ٹھکرانے کے برابر ثابت ہوتی ہے۔ اور اب مقتدر کی اس شغب بھی جو حین بن منصور کے پھر پور عقیدت رکھتی اور برسوں مختلف محالامیں اس کی دعوؤں کی طالب اور خواست نگار رہی ہے، اور سرکاری کارروائیوں میں ایک حد تک ذخیل رہی ہے، اس فیصلے کو منسوخ کرانے میں اپنے آپ کو کھینچنے لگے پانی اور ناکام رہتی ہے۔

حین بن منصور کے مقابل کی حیثیت سے حامد بن عباس کا کردار بڑی اہمیت کا حامل ہے وہ گونا گوں مسامحتوں کا مالک اور ایک لحاظ سے غیر معمولی ہے جس کا اندازہ کسی حد تک اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ وہ ریاست کے ایک ادنیٰ یا معمولی کارندے کی حیثیت سے بدربخ ترقی کر کے وزیراعلیٰ کے عہدے تک پہنچ گیا۔ اس نے خلیفہ وقت کو اپنی فہم و فراست، معاملہ فہمی اور دوراندیشی کو کام میں لا کر اپنے ہاتھوں میں لے لیا تھا، اور اس کا مقصد بن گیا تھا اور خلیفہ کی اس شغب بھی اس کی جرات، حسن انتظام اور جوڑوٹوڑ کے فن میں اس کے طاق ہونے کے سبب اس کے مقابلے میں حریف ناتواں بن کر رہ گئی تھی۔ وہ وزیر یا مدیر بھی تھا، خود پرست اور ایذا رساں بھی، اور نفرت اور انتقام جیسے مغلی جذبات اس کے فہم میں گنڈھے ہوئے تھے مغرب میں المہدی کے خلاف سیاسی اور جنگی محاذ پر ناکامیوں اور اپنے بیٹے حین کی طرف سے مایوسی کے سبب کہ وہ اس کی تربیت جن خطوط پر کرنا چاہتا تھا وہ اس سے برابر منحرف اور دامن کشاں ہی رہا اور اس کی موت بھی دیار غیر میں واقع ہوئی، ان سب واقعات نے مل جل کر جن میں دشت سامویہ میں اغول کی تجہیز و تکفین بھی شامل تھی، حامد بن عباس کی مکتوبہ ذکر رکھ دی اور اس کے جسم و جان کے ہر سرخیلے میں زہر گھول دیا، اصلے ساز اور



انفرد شوق کی منزلوں سے گذر کر جب "مزمزم" موت کی آہٹ ہمارے کانوں تک پہنچتی ہے تو ہم گویا ناول کے نقطہ معدوم کو چھو چاہتے ہیں۔ حسین بن منصور کو شہید کرنے کی غرض سے جعفر (د) مرتب کی گئی تھی۔ اس کی بنیاد دو امور پر تھی۔ اول اس کا پرسوز جاں نسل اور پیہم نفوذ اناحق جس کا مفہوم یہ تھا کہ انفرادی نفس ہی حق یا حقیقت مطلق ہے اور اس کے اور ماسوا کے درمیان ہلکا سا امتیاز یا دوری بھی گوارا نہیں کی جاسکتی۔ اور دوسرے رکان ظاہری کی بجائے اس کے ساتھ لیکن شریعت کی سخت گیری کو پوری طرح تسلیم کرتے ہوئے اپنے رویے صادق پر یقین کامل اور بھرپور اعتماد اور نتیجتاً عباد و حلال خوردت و شوکت، مناصب و مراتب اور نبوی معاملات میں تفوق و برتری کے منوجہ اور تسلیم شدہ معیاروں کو پائے استعناق سے ٹھکرا دینا۔ اور دانش برہانی کی روشنی کے بجائے دانش لوزانی کی عطا کردہ بصیرتوں اور کشافات کو مرجع سمجھنا اور ان کی رہنمائی کو قطعی اور حتمی ماننا۔ حامد بن عباس کے لیے اس قسم کے تمام معز دینے اور ایقانات ناقابل اعتبار ہی نہیں بلکہ قابل مذمت ہیں۔ وہ تو ایک پھہرے ہوئے شیر کی طرح اپنے زخموں کو چاٹنے میں منہمک رہتا ہے اور اس سے لذت اندوز ہوتا ہے اور پوری طرح حساب چکانے پر تیار ہوا ہے۔ اس کی قوت ارادی فولاد و آہن سے مرکب ہے۔ گویہ کھیت ایک منفی اور بلی قوت ہے۔ یہ بات بھی بڑی اہم ہے کہ ہر طرح کے حیلے حوالوں سے کام لینے کے باوجود وہ اپنی مقصد برآری میں کامیابی سے دور اور گریزاں رہا۔ تا آنکہ ایک عجیب قسم کی گھوٹنے والی پیاس نے اسے آدھو چا۔ اور بالکل ہی بے جان اور بے حوصلہ کر دیا۔ حسین بن منصور سے جب حامد بن عباس کو اس پیاس سے چھٹکارا دلانے کے لیے دعا کی درخواست کی گئی تو اس کا معنی خیز جواب، جو اس کے وجدانی احساس پر مبنی معلوم ہوتا ہے یہ ہے کہ اسے راحت و آسودگی عطا کرنے یعنی اس پیاس کو رفع کرنے کا وسیلہ اسے خونِ ناحق سے سیراب کرنے کے سوا اور کوئی نہیں۔ حامد بن عباس برابر انکاروں پر لوٹا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے حریف حسین بن منصور کو کوڑے لگانے، اسے شہید کرنے، اس کے جسم کو پارہ پارہ کرنے اور اسے آگ میں جلا دینے کے انتظامات مکمل کر لیتا اور ایسا کرنے کے احکامات صادر کردہ بتا دیتا اور اس ضمن میں اس کی جان بخشی کے لیے کسی نوع کی سفارش کی شنوائی کا کوئی امکان نہیں۔

جیسا کہ کہا گیا حامد بن عباس کے بہیمانہ سفاکاذا اور ہیبت ناک عمل کا محرک وہ جذبہ انتقام ہے جو حسین بن منصور کے خلاف آتی شدت، توانائی اور توازن کے ساتھ محسوس کرتا رہا ہے اور جس نے اس کے انصاف کو تناؤ کی انتہائی سطح پر رکھا۔ جس لمحے اس پر حقیقت منکشف ہوئی ہے کہ اغول نازیست حسین کی محبت کے بحر میں گرفتار رہے اور اس نے حسین سے آخری ملاقات اس وقت کی جب وہ موت کے دروازہ پر دستک دیا جاتا تھا، تو اسے یہ محسوس ہوا کہ اس کی اپنی زندگی ایک تاج بستر خرابے میں محصور ہو کر رہ گئی ہے:

"حامد کے منہ میں رکھ کاغذ اور بلند شیلے اس کے گرد ناچنے والے جنوں کی طرح فوجیں تھے۔۔۔ وہ ایک دشت تنہائی میں کھڑا تھا اور ایک رداں کے بھونڈے نہایت آہنگی کے ساتھ ڈوب رہا تھا۔ وہ آگ کے بحرِ خفاہ پر ایک آتش گزشتہ کی طرح اپنے وجود کی حدت سے جل رہا تھا۔ اس کی عمر عزیز لا حاصل تئناؤں میں گزری سوختہ جاں، دلی گرفت، رنجور و بھور، عہدوں اور طمانت اور دربار خلافت میں اس کی رسائی سے اسے منفعت نہیں ہوئی۔۔۔ آخر کیوں؟۔۔۔ ابوان اس کے سامنے منہدم ہو گئے تھے۔ اب وہ کیا کرے۔ احساس شکست خوردگی ہی باقی رہا تھا۔ وقت اس کے ہاتھوں ٹھیک رہا کادھار بن کر پھیل گیا تھا۔ سارا جاوید جلال، کنیزوں سے آباد قصر کاہر کو، حکم دینے اور منوانے کی باتیں سب لا حاصل، لایینی" (ص ۳۹۳)۔

ایک اور بیان اس تناثر کو محکم کرنے کے لیے اور بھی ملتا ہے:

"پھر اس کا دل ایک خلا سے سمور ہو گیا اور خلا نے اس پر محیط ہو کر اس پر طاری ہونا شروع کر دیا۔ کوئی اس طلسم سے پرے کہہ رہا تھا، حامد بن عباس کہاں ہے؟ یہ گونج ایک چیخ کی طرح اس کے اندر سے ابھری۔ اسے اپنے چاروں طرف تسخیر اڑاؤ ہوئی جیسی سائی و جن تھیں خالی ایوانوں اور کھلے درجوں اور بند کمروں اور نیلے آسمان تلے شور مچاتے پرند فضا میں ڈبکیاں لگاتے کوئے سب کہہ رہے تھے: کہاں، کہاں، کہاں؟" (ص ۴۰۹)۔

دونوں تراشوں میں بیخ بستگی اور خلا میں مایوسی آوازوں کا شور جو اسے مضحک بھی بکھڑا ہوا اور یکدہ تنہا بھی، بہت نمایاں ہے۔ اپنی کائنات کے یوں یک لخت مسمار ہو جانے پر اسے



چاروں طرف گرد و باد کے طوفانوں کے علاوہ کچھ نظر نہیں آتا تھا۔ اسے ایسا لگا جیسے اس کے  
تعمیر کردہ مضبوط قلعے میں نہ صرف درزیں بڑگی ہوں، بلکہ کسی ان دیکھے ہاتھ نے اسے  
بیچ دین سے اکھاڑ پھینکا ہو اور یہاں اب جلے کے ڈھیر کے ہو اچھ نہ رہا ہو۔ انتہائی تلخی  
کے ساتھ اس نے یہ بھی محسوس کیا گویا اس کا اپنا بیٹا اس کا ستھر اٹا رہا ہو جس نے کبھی بھی زندگی  
کے اس نقشے کے مطابق آگاہ اور بڑھنا قبول نہیں کیا۔ جو حامد بن عباس نے اس کے لیے  
کشید کیا تھا، بلکہ وہ کسی ان جانی قوت کے اشاروں پر حسین بن منصور کے پسندیدہ خطوط پر اپنی  
زندگی کی تعمیر و تشکیل کرتا رہا ہو۔ اس کے اندر وہی دروں یعنی 'وہی استغفار' وہی عاجزی اور  
انکساری، وہی قناعت اور صبر و ضبط نمایاں تھا۔ جو حسین بن منصور کے لیے طرہ امتیاز رہا تھا۔  
اس کا شعور جتنی طور پر پختہ ہی اور متعقبات تھا اور اس کی نظریں زبان و مکالمات کی حدود سے پر  
افق پر جمی رہتی تھیں اور وہ نبوی زندگی کے مطالبات اور تعقیبات کو ہر گاہ سے زیادہ اہمیت  
نہیں دیتا تھا۔ حسین بن منصور اور حامد بن عباس دو اضافی متقابل کردار ہیں نہ وہ  
خیر اور شر کی دو اسطوری صورتیں یعنی CONFIGURATIONS اور TITANIC قوتیں ہیں حسین کی  
انسانی حدود و اصل نائے مطلق سے بنیاد اور شدید محبت کی ایک غیر معمولی تعمیر ہے اور حامد بن عباس کی شدید  
نفرت اپنی ذات سے شدید محبت کی ایک مکمل شکل ہے۔ یہ الفاظ دیگرہ خیر اور شر کے نہیں، بلکہ عالمگیر محبت اور  
عالمگیر نفرت کے دو ایسے پیکر اور نقوش ہیں جن کی صورتوں اور جن کے امکانات اپنا پیدا کن میں مدہ دونوں  
ہی منفرد جذبوں کی زبان گویا ہیں جس طرح محبت اور خشیت ہی ہر دو فاعل و مفعول اور شفقت حسین بن منصور کی شخصیت  
حلول کر گئی ہیں۔ اسی طرح حامد بن عباس جو انی جلتوں کے اظہار و انکشاف کی لیکل ایسی  
کریمہ المنظر شہید ہے، جو سفاکی، انانیت اور سفلے پن میں اپنی مثال آپ ہی ہے۔ قاضی ابوبکر  
اور قاضی ابوالحسن جیسے سادہ لوح بندے، جنہیں اس بات پر حیرت تھی کہ حامد کیوں حسین بن  
منصور کی جان تلف کرنے پر تیار تھا تھا۔ اس کے بے پایاں شر کی گہرائیوں کو ناپنے کے کہاں  
اہل ہو سکتے تھے۔ اردو ادب کے قارئین کے لیے یہ جانتا دیکھیں کہ اسے خالی نہ ہو گا کہ برطانوی شاعر  
ولیم بلیک نے جو ایک اعلیٰ درجے کا مصور بھی تھا، اپنے اسطوری شاعرانہ نظم میں ایک کردار  
وضوح کیا ہے، اور اسے فن مصوری کے ذریعے نقش بھی کیا ہے، اور اسے اس نے NEBUCH-

ADHIZER کے نام سے موسوم کیا ہے اور یہ کردار متوحش بہمت کی ایک خیرہ کن علامت ہے۔ وہ بہمت کی ایسی  
پنچلی سطح پر کھڑا ہے جہاں وہ ہرگز اپنا سر بلند نہیں کر سکتا یعنی یہی مقام اس ناول میں حامد بن عباس کا۔ ناول  
سر تا سر ایک غنائی المیہ ہے۔ جسے نقطہ شروع تک پہنچانے والی لہریں شروع ہی سے اٹھنے  
لگتی ہیں تاکہ وہ ایک بھر زخمی بن کر پوری فضا کو اپنی پیٹ میں لے لیتی ہیں۔ ایسی ہی ایک موج  
پر فردوس میں کینز کلنگ کا ہیو نے جس نے انول کی چین کے لیے جاودانی محبت کا راز حامد کے  
سامنے فاش کیا تھا، نگہ کر دیا جاتا ہے المیہ میں شر و ظاہر خیر و غالب آجاتا ہے اور اسے تباہ و برباد  
کر دیتا ہے۔ لیکن خیر کے نفوق اور برتری کا ایک نقش جیل پھر بھی باقی رہ جاتا ہے: جو غریب یعنی  
WASTE کے اندر وہیں احساس کو کسی قدر متوازن اور متدل کرنے کے لیے لایا ہی ہے۔ حسین  
بن منصور کی شخصیت میں حسین ابن علی کی سرفروشی کا جذبہ بھی بدرجہ اتم موجود ہے، جنہیں جاہ و حق  
کی تقدیس کی خاطر جام شہادت نوش کرنا پڑا، اور حامد بن منصور کا نفور آتشیں بھی جو من و توکے  
فرق و امتیاز کو کھیت مٹا دیتا ہے۔ لوح سے تمت تک اس کی شخصیت میں ایک گہرا چاؤ ملتا ہے۔  
اس کی ذات میں نرمی اور دلآویزی بھی ہے اور صلابت و استقامت بھی۔ وہ ایک گھٹیر کی مانند ہے  
جس میں سے لاوا بروقت ابلتا رہتا ہے۔ لیکن اس کے اندرون کی یہ آگ محض جسم کر دینے والی  
نہیں ہے، بلکہ یہ ظہیر و تشریب کا وسیلہ اور معمول ہے کہ جو اس سے چھو جاتا ہے، وہ مسطہ اور  
پاک ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس حامد بن عباس کے اندرون میں جو آگ دہک رہی ہے،  
وہ تمام تر ایک تخریبی خاصیت رکھتی ہے جسے جسم اور روح دونوں کو سلا دینے والی اور مٹا دینے  
والی شے ہے۔ یہ ناول محض انفرادی برتاؤ میں عمل اور رد عمل اور محبت کے مختلف مظاہر کے  
مابین کشاکش کی عکاسی ہی نہیں کرتا بلکہ اس کا تمام تر سر و کار اس امر سے ہے کہ کس طرح ایک  
شدید رد و جانی جذبہ جو مادی نسبتوں سے متعلق ہے، نہ صرف شخصیت کی کاپیا پلٹ کر دیتا ہے،  
بلکہ کائنات اور اس کے جملہ مظاہر اس کی زد پر رہتے ہیں حسین بن منصور اپنے رویا و کی  
دنیا میں رہتا ہے۔ جو خود اسی کی خلق کی ہوئی ہے اور مادی زندگی کے انحرافات اور اس کی دلچسپی  
اس پر مطلق اثر انداز نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس وہ خود مادی کائنات کو اپنے ایقان کے بل پر  
زیر و زبر کر سکتا ہے۔ یا یہ الفاظ دیگرہ کہیے کہ اسباب و معلل کی اس دنیا میں جو ہماری نظروں کے



مانے پھیلی ہوئی ہے، وقتی طور سے DISLOCATION پیدا کر سکتا ہے۔ وقت کا عدم تسلسل یا اس کا DISLOCATION ہی وہ شے ہے جسے مجزوہ اور کلمات کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے؛ اور عوام اس پر انگشت بنیاد رہ جاتے ہیں دراصل مادی نتائج کے اسباب مادی ہی نہیں روحانی بھی ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں؛ حسین بن منصور کی اس صلاحیت کے لیے ایک لفظ CLAIR VOYANCE استعمال کر سکتے ہیں۔ پیش بینی کا یہ ملک حسین اور گلنگ کے درمیان ان جلوں کے لین دین میں ظاہر ہوتا ہے:

"سمری غلام نے حاضر ہو کر کہا: باہر کچھ غلام منتظر ہیں۔ انہیں ٹھہرنے کا کہو، گلنگ نے کہا: سمری واپس چلا گیا۔ ابن منصور حامد بن عباس کو قتل کرادے گا۔ وہ مجھ نہیں سکتا نہیں وہ قتل نہیں کر سکتا۔ موت اور اذیت کا وعدہ کسی اور سے ہو چکا ہے۔ اس نے ہولے سے کہا: (ص ۲۰۲)۔"

اس میں اشارہ اپنی موت کی طرف ہے جس کا حسین بن منصور کو وجدانی علم ہو چکا تھا اور جسے اس کی آنکھیں وقت آنے سے پہلے ہی بے حجاب دیکھ رہی تھیں۔ اس کے برعکس حامد بن عباس کے تمام افعال و اعمال کے پس پشت جو محرک ہے وہ اپنے بالیدہ لیکن زخم خوردہ اینو کو ہر قیمت پر تسکین پہنچانا اور جذبہ انتقام سے مغلوب ہو کر اپنے آپ کو ہر قسم کی اخلاقی پابندی سے بالاتر تصور کرنا اور اپنے مد مقابل پر ظلم و استبداد کے پہاڑ توڑ کر اس سے ایک طرح کی لذت اندوزی کرنا اور حسین بن منصور کا رد عمل یہ ہے:

"مثبت یہی ہے آقائے رازی کہ میں عشق کی فصل کاٹوں۔ محبت کے لیے جان دوں، اور سنو آقائے رازی، جس کے نصیب میں شہادت ہو جسے یہ مرتبہ مل سکے۔ وہ کہوں اس سے بھاگے، کہاں جاوے۔ جادواں موت سے جادواں زندگی کی طرف جبکہ موت سب کا مقدر ہے! میں زندگی کو کیوں نہ پسند کروں! ازپئے جانان: (ص ۲۰۶)۔"

اپنی موت کا یہ خیر مقدم ترجیحات کا یہ معیار، ایک طرح کا عمل ارتفاع ہے جسے حسین بن منصور ہی کے لب ادھر کر سکتے ہیں۔ اس کے بالقابل یہ تراشہ رکھیے:

"پھر اس پر شدید پیاس کا دورہ پڑا۔ اور اس کے اندر کسی نے کہا: جب تک حسین بن منصور زندہ ہے۔ تمہاری پیاس نہیں بجھ سکتی۔ نامراد اور تشہ تم زندگی کے صحرا میں بھٹکتے رہو گے تا آنکہ موت نہیں اپنی آغوش میں لے لے۔ تم فنا ہو جاؤ! تم نہ رہو، حامد بن عباس دیر ہلکتا، عباسی جاہ و جلال اور شان و شوکت لازوال ہے۔ مگر تم تو لازوال نہیں ہو اور اس سے پہلے کہ وقت تمہاری گرفت سے پھسل جائے تم اپنی تشنگی مٹاؤ: (ص ۲۰۵)۔"

موت کا آسیب حامد بن عباس کے ذہن سے چٹا ہوا ہے اور جس شدید اضطراب اور کشمکش کے منہدم حار میں وہ گھرا ہوا ہے۔ یہ اس کی خارجی، لغوی صورت گری ہے اور جیسے جیسے ہم ناول کے نقطہ عروج کی طرف بڑھتے ہیں، فزادہ موت اس طور سنائی دینے لگتا ہے:

"قاضی ابو عمر نے وضو کا پانی مانگا اور ناز بہمد کے لیے لکھڑے ہو رہے تھے کہ ایک عجیب سنناٹ سی محسوس کی؛ جیسے تیز شوریدہ لہری طوفان کی رفتار سے بڑھتی چلی آتی ہوں ایک ایسی آواز جیسے صوف بھونک جا رہا ہو۔ ہر شے فنا ہو رہی ہو۔ سمندر اور آسمان اور زمین اور کائنات اور ہر سیراہ اور ترہ ٹوٹ کر جل کر راکھ میں تبدیل ہو رہا ہو۔ یہ کیسا فقر تھا، جو انہیں اپنے اندر اور اپنے باہر سنائی دے رہا تھا: (ص ۲۰۴)۔"

یہ ایک استعاراتی بیان ہے موت کے موقع سقوط کا جواب حقیقت بننے والا ہے۔ حسین بن منصور کی موت کا حکم سنائے جانے اور اس کے عمل درآمد کی تیاریوں کے جلوں گزرتے ہیں کی پوری فضا میں ایک زبردست ہلچل پیدا ہو جاتی ہے، اور ایک پراسرار انداز گونج اٹھتا اور اس کے ارتعاشات سے پوری کائنات کانپنے لگتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ حسین بن منصور کے پیش دیدہ انجام پر بین کر رہی ہو اور حامد بن عباس کی پورے جوش اور قوت کے ساتھ مذمت کر رہی ہو۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اور فطری کائنات کے آہنگوں میں ایک نامیاتی ربط و تعلق ہے، اور ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس نقطہ پر معاً ہمیں ٹیکسٹر کے ڈرامے THE TEMPEST کے تیسرے ایکٹ



کے تفریبا خاتمے پر ALONSO کی یہ سطریں یاد آتی ہیں جن میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اس نے PROS-  
PERO کے ساتھ جو دغلابازی کی تھی، پوری کائنات اس پر اس کی سرزنش کر رہی ہے:

ALONSO O! IT IS MONSTROUS, MONSTROUS

METHOUGHT THE BILLOWS SPOKE AND TOLD ME OF IT

THE WIND DID SING IT TO ME AND THE THUNDER

THAT DEEP AND DREADFUL ORGAN-PIPE PRONOUNC'D

THE NAME OF PROSPER: IT DID BASS MY TRESPASS III, W, 98-99

کائنات پر حامد بن عباس کے جارحانہ اور متشدد انداز رویے کے رد عمل کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"حامد نے اجازت چاہی لہذا آٹے قدیوں وہ بارگاہ سے باہر آگیا اور باہر ایک تاریک  
سیاہ آندھی نے ہند کو اپنی بیٹ میں لینے کے لیے بڑھنا شروع کیا، بادل بجلی کو، طوفانوں  
کو، سناٹوں کو، بعد کے شور کو اور ویران سی مادی کو لیے بڑھتے رہے۔ قہر پلا اور بارود  
نے فنیہ کی فوج کی طرح ہند کو اپنے حصار میں لے لیا۔ (ص ۱۰۸)۔"

مزید:

"دوسرا دن طلوع ہی نہیں ہوا کیوں کہ اندھیرا ہند کو گھیرے ہوئے تھا ایک تاریک بڑھی جس  
میں مشرق اور مغرب کی کھالوں اور کھاروں کی اور بحر محیط کی ہوائیں جمع تھیں، مسلسل چل  
رہی تھی اور ذرہ ذرہ گردیوں تھی جیسے آسمان ریزہ ریزہ ہو کر گر رہا ہو۔ صبح میں نہ پرنندوں  
کی چہکارس تھیں اور نہ ہی بوئے گل، ایسا سا آنا اور اسی تھی کہ جلد اپنے کناروں  
میں اندھے آئینے کی طرح تھا اور خون کی بوہر بھیلی تھی۔ گرم انداز تازہ اور جاندار اور نہایت  
جوشیلے خون کی بوجس کے ساتھ جلنے کی بسانہ بھی تھی۔ جیسے آگ پر اسے پکا یا جا رہا ہو۔ (ص ۱۰۸)۔"

اس سے بڑھ کر یاس اگینزدہ منظر ہے، جب حمین بن منصور نے آقا ؑے رازی کیوں مخاطب کیا:

"آقا ؑے ملازی اتنے زرد کیوں ہو، کیا تمہیں دشت سوس کی خوشبو چاروں طرف پھیلی ہوئی  
محسوس نہیں ہوتی؟ دشت نازاں ہے، اندر دھبے رکھاں ہیں، آج تو کا نگار اند

باہر اردن ہے، متیق تباہ آج اپنی منزل کو پہنچے گا۔ آقا ؑے رازی سنو ہوا بارگاہ کے ٹھوس  
سے یوں بھری ہے، جیسے آوازوں سے باجا۔ (ص ۱۰۸)۔"

حمین بن منصور کے لبوں پر وقت آخر تک یہ دوسرے رواں رہے:

"مفتخ دریا گلاب ہے، عشق مریخ زندگی ہے، جہنم میں کرکلی اور مطار کی رو میں مست  
ہو گئی، دہانگی، اور جب اس کے ہاتھ کاٹ ڈالے گئے، تو کئے ہوئے ہاتھوں سے خون پستا پکھ  
کر، اس نے اسے سبز بل لیا، آقا ؑے رازی نے کہا، بخدا میں دیوانہ ہو جاؤں گا۔ یہ کیا کر رہے  
ہو، دشت کو راہوں، تاکہ نماز عشق ادا کر سکوں، آقا ؑے رازی، کیا عشق مریخ زندگی نہیں!  
میں کیا تم اتنے دیوانے ہو کہ تمہیں جان سے گزرنے کا بھی خیال نہیں، رازی نے کہا، کیوں  
تھیں، کیوں نہیں، یہ جان ہی تو تھی، جو راہ چ، جا مل تھی، اب میں آزاد ہوں، میں اور وہ یوں  
مل گئے ہیں، جیسے شراب پانی میں مل جاتی ہے۔ (ص ۱۰۹)۔"

اری لہذا: نسبت میں ادا کیے گئے، یہ الفاظ جنہیں روح کامر شہ کیے، اس قابل ہیں کہ محسوس آدم کا تازہ  
نہیں، یہاں میں دقت کے انضمام کے لیے شراب اور پانی کے امتزاج استعمال کیے گئے ہیں، جو ہمیں کبیر جیسے  
فلسفی کی یاد دلاتے ہیں، جو ازل بخدو باء کیفیت اور جو ادائی ریا، اس ناول کا تھیم ہیں، ان کی تجلیاں  
ان آخری الفاظ میں سمٹ آئی ہیں، اقبال نے طائر پر اپنے ان اشعار میں اس موضوع کا اس طرح  
اعلاط کیا ہے:

زخاں خویش طلب آتش کبریا نیست تجلی دگرے درخور تماشا نیست

نظر بخوشتن چناں بہت ام کہ جودہ دوست چناں گرفت و رافضیت تماشا نیست

اور ST. BONAVENTURA کے الفاظ میں حمین بن منصور جائز طور پر کہہ سکتا ہے کہ خدا ایک  
ایسا دائرہ ہے جس کا مرکز ہر طرف ہے، اور جس کی بیرونی سطح کہیں بھی نہیں، اپنے مرکزی  
موضوع اور فنی دروہست اور تنظیم کے اعتبار سے ایک بہت ہی اہم اور طاقت ور ناول ہے۔



## آگے سمندر ہے

آگے سمندر ہے، میں انتظار میں کے دوسرے نادلوں سے ایک نوع کا انحراف ملتا ہے : ان سون میں کہ ہاں ہم بڑی حد تک فیٹھی کی دنیا سے آگے نکل آئے ہیں اور حقیقتوں کے سنگ خارا سے آنکھیں چار کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ مرکزی کردار جو اداسیاں کے ذہنی سرکات ناول میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کا ربط و تعلق بین طور پر معاشرتی ثقافتی سے ہے۔ ان کے پس پشت جو داعیہ ہے 'وہ یہ کہ ماضی' حال میں بہر صورت زندہ رہتا ہے۔ یہ ایک طرح کا آسیب ہے جسے دور نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی گرفت ذہن یا تحت الشعور پر اس درجے مضبوط ہے کہ ہمیں اس سے کسی صورت نمٹ نہیں۔ ہم اس کی طرف بار بار مڑ مڑ کر دیکھتے رہتے ہیں اور اسے تمام تر طاق نسیاں کی زینت بنانا ہمارے بس میں نہیں جس کیفیت کا اجماعی ذکر کیا گیا 'وہ صرف آرزو مندی ماضی یعنی NOSTALGIA نہیں ہے۔ انتقال مکانی یا ہجرت اور اس سے وابستہ مسائل ناول کے قلب میں پیوست ہیں اور حال کا ماضی سے تقابل ہمیں برابر کچھ کے دینا رہتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ ہم لاشعوری طریقے پر ماضی سے تعلق باقی رکھنا چاہتے ہیں بلکہ اس پر مجبور بھی ہیں ماضی ہمیں برابر HAUNT کرتا رہتا ہے اور ہمارے ارد گرد منڈلاتا رہتا ہے اور ہماری نفسوں میں اتر رہتا ہے۔ ماضی کی باز آفرینی میں یادیں بڑا موثر ردل ادا کرتی ہیں۔ وہ حافظے کی کال کوٹھی میں پڑی کھلبلی رہتی ہیں اور ادنیٰ سی تحریک پر ان میں ایسی براگنگ تنگی پیدا ہو جاتی ہے جیسے کسی پُر شور ہڈی کا بند لوٹ جائے اور پھر یادوں کا ریلو آکاچلا جاتا ہے جہاں یادیں فرد کی تاریخ کو ترتیب دیتی اور ان میں انضباط پیدا کرتی ہیں۔ وہاں اسطوریہ داستانیں پوری نسل کی تاریخ کا درجہ رکھتی ہیں اور یہ نسل حافظے میں پیوست جاگزیں اور گڑھی ہوتی ہیں۔ داستانوں کی اہمیت بھی

اسی امر میں پوشیدہ ہے کہ وہ اٹل، دیر پا اسطوریہ محرکات پر اپنی اساس رکھتی ہیں : ایسے تجربات پر جن کا مختلف ادوار، زمانوں اور ان میں رچی بسی تہذیبوں میں اعادہ ہوتا رہتا ہے۔ انتظار میں کی افسانوی کائنات میں یہ سب عناصر اپنی اپنی جگہ رکھتے ہیں : آگے سمندر ہے کے زمانی/مکانی نقطے دو قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ نئی ملک پاکستان میں کراچی کی جغرافیائی اور ثقافتی اہمیت اور ماضی قریب میں مقصور و یاس پور اور اس کے اطراف و جوانب جس سے شعوری طور پر اور بہ ظاہر جواد میاں کا رشتہ یکسر منقطع ہو چکا ہے، لیکن یہ ان کی سائیکی سے چٹا ہوا ہے۔ ناول کا عمل انہی دو نقطوں کے درمیان گھومتا نظر آتا ہے۔ ایک حال کا منظر ہے اور دوسرا ماضی کا، جیسا کہ انسانی تجربے میں اکثر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ہم ماضی کو عینست پسندانہ نقطہ نظر سے دیکھنے کی طرف میلان رکھتے ہیں خواہ وہ کیسا ہی مثالی، کھراؤن دار اور گرد و غبار سے اٹا ہوا کیوں نہ ہو۔ اور حال کو بے باک حقیقت بینی کے آئینے میں۔ یا یہ کہہ لیجئے کہ دونوں کو رد و رکھنے کی طرف ترغیب کا پایا جانا اور تقابلی انداز سے ان کا احتساب کرنا اور اس عمل سے کسی بصیرت کا اخذ کرنا بعض صورتوں میں ناول نگار کی تشویش کا مرکز بن جاتا ہے۔ بعینہ ایسا ہی یہاں بھی نظر آتا ہے جیسا کہ کہا گیا اس ناول میں توجہ کا محور پاکستان کی طرف ہجرت کا واقعہ ہے اور اس واقعے سے پیدا شدہ گونا گوں انفرادی اور اجتماعی مسائل جو ایک طرح سے پیچ در پیچ ہیں، لیکن اس میں جو گہرا رمز منتر ہے، وہ ہے اس مٹی سے کٹ جانا، جو وجود کے فیر میں گدھ می ہوئی تھی۔ اسی ہجرت کے ذیل میں ماضی سے نہ پھٹنے والے اور اس میں ٹوٹ ذہن میں جو کچھ می بچتی رہتی ہے اسے بڑی صراحت، تفصیل اور احساسیت کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے اس بیانہ میں ایک نیا بعد پیدا کرنے کے لیے تخیل کو جھوٹ دی گئی ہے اندلسی مسلمانوں کی تاریخ کے ورثے اور ان سے منسلک ارتقا و تہذیب کو اٹھارنے کی اور ان کتھاؤں کی پرتوں کو کھولنے کی جو ہندوستانی مہران اور سائیکی کا ایک ناقابل شکست حصہ ہیں۔ اسی بات کو دوسرے الفاظ میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ذہن ایک طرح کا PANDULUM ہے جو ماضی اور حال کے درمیان متحرک اور دوں رہتا ہے اور انہیں روشنی میں لانے کا ہے۔ ناول نگار کی نظر میں واقعاتی/اسطوری کائنات کے مابین کسی رشتہ اشتراک کی تلاش جو تجربہ میں لگی رہتی ہیں تاکہ وہ اسے ایک دوسرے کے لیے نقطہ استعارہ کے



طور پر برت سکیں اور ان دیکھی سطحوں کو نمایاں کر سکیں۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا ہجرت کے محرک سے چٹا ہوا ایک اہم جذبہ زمین سے انقطاع تعلق کا ہے اور یہ ایک سنگین جرم کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین نے اس محرک اور جذبہ کا استہسا بڑی ہنرمندی اور حسن و خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ ناول کے آغاز ہی میں انھوں نے مظاہر کی کائنات سے انسان کے ربط و تعلق کو بڑی رمزیت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ دراصل انسان نمو پذیر نباتی زندگی سے ایک گہرا تعلق اور علاقہ رکھتا ہے۔ زمین اس پر اگنے والے پیڑ پودے اور سایہ دار درخت ان میں جھولنے والے اور ان پر سے پرواز کرنے والے پرندے، جنگلات میں درختیں بھرنے والے جانوروں کی ڈاریں، چٹانوں میں عافیت جوئی کے طلب گار چرند پرند اور گچھاڑوں میں رہنے والے درندے یہ سب ایک ایسی کائنات کی تنظیم کرتے ہیں، جس کی اپنی ایک انفرادیت اور پہچان ہے، تاریخ کے تسلسل میں کافی پیچھے جاتے ہوئے ناول نگار کو ذہن سے چٹبی ہوئی یہ بات یاد آتی ہے کہ سپانیہ میں مسلمانوں کی تہذیب و ثقافت کا دور اس وقت شروع ہوا جب عبدالرحمن اول نے وہاں پہلا کھجور کا درخت بویا تھا۔ یہ اولین درخت سپانیہ کی صحرائی زندگی اور دراندہ ماحول میں شادابی اور عنائی و دلکشی کی ایک تصویر بن کر ابھرا۔ ناول کے سیاق و سباق میں تخلیقی طور پر یہ درخت شیخ ابوالحجاج ابشر بولی کے گھر میں اپنی جڑیں مضبوط کر چکا ہے، یہاں تک کہ گھر کے لوگوں کے لیے اس کو ٹیٹیک پہنچا ڈھوا لگتا ہے، جس پر اس گنجان درخت کی شاخیں سایہ کیے ہوئے ہیں۔ دراصل نباتی اور حیوانی زندگی کا تسلسل زمین کی قوت نمونہ کا عکس اور اسی کا اشارہ ہے اور اس کے توسط سے زندگی کے مخفی آہنگ کا پتہ چلتا ہے۔ ناول کا آغاز اور انجام دونوں حافظے میں ان نقوش کو تازہ رکھتے ہیں جن کا تعلق بیک وقت مظاہر کی کائنات سے بھی ہے اور یادوں کے ظلمات سے بھی۔ اور یہی دونوں میں نقطہ اتحاد قائم کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اسطوری کائنات میں وقت کا تسلسل اور تواتر ٹوٹنے نہیں پاتا اور نباتی اور حیوانی زندگی کے نمائندے اس میں موجود رہتے ہیں۔ بنیادی انسانی تجربات میں ان رشتوں کی تجدید ہوتی رہتی ہے اور یہ تسلسل بعد تسلسل ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں۔ اسی سے آفاقیت اور ہم گیری کا تصور بھی ابھرتا ہے اور

اسی کی طرف نظر پڑا رہ کر اٹھتی رہتی ہیں۔ دراصل ہمیں جس تصور سے سروکار ہوتا ہے، وہ ایک نامیاتی کل کا تصور ہے جس میں انسانی، حیوانی اور نباتی زندگی کے مظاہر اجزاء لائینگ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ایک دوسرے میں گھٹے ہوئے اور ایک دوسرے میں ملوث ہیں۔ اسے انسانی شعور، جب اس پر میکائیکیت کا غلبہ ہو جاتا اور اس پر اپنی نارسائیوں اور قریب خوردگیوں کے باعث علیحدگی پسندی یا انفریق کا پردہ پڑ جاتا ہے، خانوں میں تقسیم کر دیتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر ہم درصورت زندگی کے مختلف النوع اظہارات سے نا آشنا محض ہو جاتے ہیں بلکہ ان سے لائق تعلق بھی ہو جاتے ہیں۔ اگر ذرا گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ سو فسطائیت اور تہذیب میں ترقی کے دوران متوازی طور پر شعوری اور لاشعوری محرکات اور ہیمنات ایک دوسرے سے علیحدہ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ زندگی کے اولین مرحلے پر تحت الشعوری محرکات زیادہ قوی اور سرچ الاثر ہوتے ہیں۔ پھر جیسے جیسے عقل و خرد کی دخل اندازی ہمارے رویوں میں بڑھتی ہے تحت الشعوری زندگی دب کر اور سکڑ کر رہ جاتی ہے۔ نباتی اور حیوانی زندگی کے مظاہر سے تہذیب تحت الشعوری دنیا کی ایک جھلک دیکھ لینے کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ قیاس چاہتا ہے اور ناول کے بیانہ میں یہ کہا بھی گیا ہے کہ جانوروں میں بندر اور بلی دو ایسی مخلوق ہیں جو انسانی تحت الشعوری محرکات اور جبلتوں میں انجانے طریقے پر شریک و ہم بن جاتی ہیں اور انسان سے کسی کسی سطح پر ارتباط رکھتی ہیں۔ چنانچہ شکر کی زبان سے یہ کہلوا یا گیا ہے:

"بندر اور بلی دو ایسے جانور ہیں کہ اچانک کچھ سے کچھ بن جاتے ہیں یعنی بلی خالی

بلی نہیں رہتی اور بندر محض بندر نہیں رہتا۔ قدرت کے بھیدوں میں سے دو بھید بندر

اور بلی ہیں۔" (ص ۳۲)۔

ان میں ایک طرح کی وجدانی جس اور طاقت پائی جاتی ہے جیسے ابوالحجاج یوسف کی کالی بلی غیر اضطرابی طور پر صاحبِ بصیرت اور روشن ضمیر لوگوں سے منسلک گیر ہوتی ہے اور خیریل صبا کی صندوقی بلی بھی بعض درویشانہ صفات رکھتی اور کھوٹے کھرے انسانوں میں امتیاز کرنا جانتی ہے۔ یہاں ناول نگار کی جس ظرافت اور اس کی آنکھوں میں مزاح کی جھلک یعنی GLINT کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ زمین سے اگنے والے درختوں اور ان پر آٹیاں سازی کرنے والے



پرندوں میں جو فضائے بسیط میں پرکشاں اور ارمان بھرتے نظر آتے ہیں اور انسانوں کے دریاں بھی ایک گہرا رشتہ نمودار و نمائندگی کی جاسکتا ہے۔ اسی سے منطقی طور پر یہ نکتہ بھی ابھرتا ہے کہ پرندوں اور جانوروں کے سلسلے میں ذرا سا بھی تشدد زندگی کے لیے جذبہ نقد پس کے خلاف ایک سنگین جرم کے مترادف ہے جس کے ارتکاب سے پرہیز کرنا واجب ہے۔ جہاں تک سانپ کا تعلق ہے، وہ بیک وقت شرکاء و شریک ہے اور بغاوت کا بھی لیکن اس سے بھی ایک نوع کی پراسراریت وابستہ ہے۔ مذہبی مخالف کی اشارتی زبان میں اسے ترفیب و تحریص کی علامت قرار دیا گیا ہے اور بعض صورتوں میں لازمانیت کا سبب بھی۔ سانپ کا ایک کبھی کو اتار کر دوسری کبھی کو اپنا ناجہ بلی ہیست کی غمازی کرتا ہے۔ اس ناول میں جس نقطہ نظر کا احکامس نظر آتا ہے وہ یہ نہیں جیسا کہ شیخ سعدی نے کہا تھا کہ مظاہر فطرت کا مشاہدہ ہمارے ادراک میں ایک طرح کی حالی بصیرت کو اجاگر کرتا ہے یا ہم اس سے نازگی، بشاشت اور امید و فریاض اخذ کرتے ہیں، بلکہ احساس کہ زندگی ایک نامانی اکائی یا کثیت ہے جو فطرت میں قانون ارتقاء کے بموجب مختلف شیوں میں ڈھل گئی ہے؛ لیکن ان شکلوں کے مابین ایک ارتباط باہمی پایا جاتا ہے۔ جدید تحقیق کے مطابق زندگی کے ہر سرخیلے میں توانائی سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہاں تک کہ ٹھوس موجودات بھی زندگی کی رت سے یکسر خالی نہیں ہیں۔ حتیٰ کہ پتھر بھی جو امتداد کی صفت سے تو متصف ہیں، وہ بھی اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں اور خلیق کی سطحیں ارفع و اعلیٰ سے پست ترین مقامات تک چلی گئی ہیں اور یہ سب ایک دوسرے سے بڑی ہوئی ہیں۔

ناول کے غلاف میں ملفوف و احدا ہم واقعہ یہ ہے کہ جو ادب تقسیم ہند کے نتیجے کے طور پر اپنے بعض قریب ترین اعزاء و اقارب خصوصاً اپنی بھوپھی اور ایک چچا سے ترک تعلق پر مجبور ہو کر نئی ملکیت پاکستان میں بڑی حد تک رنج بس جاتا ہے اور تقسیم کے عواقب سے چشم پوشی کرتے ہوئے پرانے رشتے نا طے تقریباً القہ ہو گئے ہیں۔ اسی دوران ادراسی غم میں جنگیوں میں سیر کرنے والوں کے اطوار زریست کا تذکرہ تکلیف دہ اور عبرت ناک نظر آتا ہے جس کا کبھی خیال بھی نہیں آسکتا تھا، اور یہ حالات کے عدم استغفال اور مردم قوازن پر ایک گہرا طر ہے جس کی تیشی جی نہیں کی جاسکتی تھی۔ جو ادبی الوقت ایک جنگیں ملازم ہے۔ وہاں اس کی شناسائی ایک دوجوان خاتون اور نین کا

عشرت النساء سے ہو جاتی ہے اور ایک ہی جگہ کام کرنے کے بارہ بودید دوستی لبظاہر رومان کی رنگینوں، نزاکتوں اور نفاستوں سے کافی حد تک خالی نظر آتی ہے اور کسی طویل مدت کو محیط نہیں ہے۔ یہ پہلی نظر کی محبت چشم زدن میں آتش خاموش کی مانند بھوک اٹھتی ہے۔ اور شادی کی صورت انجام پذیر ہوتی ہے۔ جو اد کی متاہل زندگی کا منہا و نفا اس کی بوی کے آپریشن کے ذریعے ہونے والے ایک بچے کی ولادت اور عشرت النساء کی جوانمردی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہ ایک ایسا حادثہ ہے جس کا سان گمان بھی نہیں ہو سکتا تھا۔ رومان کا یہ گریز پالہ مست و عافیت ہجرت کے بعد کی کڑی آزمائشوں کے درمیان ایک تلخ یاد چھوڑ کر تمام ہو جاتا ہے اور پھر اس کے بعد زندگی پہلے ہی کی طرح بے رونق اور بے معنی نظر آنے لگتی ہے۔ مسرت کا ذائقہ ایک بد چھک چکنے کے بعد یہ تلخی اور زیادہ شدید اور جاں گسل بن جاتی ہے۔ جیسے جیسے ناول کا عمل آگے بڑھتا ہے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس جگہ خراش و لٹے کے بیان کا مقصد بعض دوسرے محرکات سے ہر شے ہو کر جن کا ذکر بعد میں آئے گا جو اد میاں کے دل میں ایک طرح کے احساس جرم کا بیج بوتا ہے اور اس کی حیثیت ناول میں مرکزی ہے۔ جو اد میاں کے ساتھ ہی اس کا بے تکلف جگری دوست مجو بھائی بھی خصوصی اہمیت کا حامل ہے اور ایک نوع کے INTELOCUTOR کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ مختلف معاملات کے سلسلے میں جو اد کو برابر ٹوکتا رہتا ہے اور اس سے باز پرس اور جواب طلبی بھی کرتا ہے۔ بعض اوقات یہ گمان گذرتا ہے کہ وہ جو اد میاں کا نفس نا طہ اور ستر نمبر ہے اور جو اد میاں کے لیے کوئی چارہ کار نہیں، پھر اس کے کہ وہ مجو بھائی کے سامنے وہ سب کچھ اگل کر رکھ دے، جو اس کے دل پر پتھر کی سیل کی طرح ایک بوجھ بنا ہوا ہے، اور یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ جو اد میاں اور مجو بھائی شاید ایک ہی وجود کے دو حصے ہیں اور ایک دوسرے کو آئینہ دکھاتے ہیں۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت سے کردار سامنے آتے ہیں، جن سے ہمیں متعارف کرایا جاتا ہے۔ ان میں سے بعض تو وہ ہیں جنہوں نے ایک ساتھ ہی آگے بچھے وطن سے ہجرت کی تھی اور اب اپنی اصلی مٹی سے کٹ کر نئے وطن میں اپنی جڑیں پانے اور انھیں مضبوط کرنے کی فکر میں لگے ہوئے ہیں، لیکن جیسا کہ کہا گیا:

”سمندر کے کنارے بے ہوئے شہر کی کہیں بڑیں ہوا کرتی ہیں۔ وہ نوبانی میں تیرتا



ہے: (ص ۱۰۰)۔

اور یہ بھی کہ:

”دہاں ندیوں کی مٹی تھی، یہاں سمندر کی ریت ہے: (ص ۷۰)۔

اور دونوں کے درمیان بنیاد فرق ہے۔ بعض ایسے ہیں جن سے مٹی بھری کراچی پہنچ کر رہی ہوئی ہے۔ ان میں مرزا صاحب، رفیع صاحب، میر حسین کو ملائی صاحب اور عطاء اللہ غازی صاحب کے علاوہ بڑی بھالی بھی شامل ہیں جن کی زبان چینی کی طرح چلتی ہے اور جو ہوا کے پر پاندھنے میں طاق ہیں۔ غازی صاحب کا خلیہ اس طرح پیش کیا گیا ہے:

”سر پر سبز عمامہ، برہن گھٹنوں سے نیچا کرنا، ٹخنوں سے اونچی شلوار، ہاتھ میں گودش کرتی ہوئی سیخ، میں نے پہلی بار انھیں اسی گھر میں کباب پرائیوں والی دھوٹ میں دیکھا تھا۔“

(ص ۱۶۹)۔

ان کا جذبہ جہاد ان کے شور انگیز انداز خطابت سے بخوبی عیاں ہوتا ہے۔ انھیں ایسے تین سو تیرہ مجاہدوں کی ضرورت ہے، جو ایک گم کردہ راہ قوم کو جادہ صداقت سے اغراف کرتے سے باز رکھنے اور اس میں زندگی کی تنظیم نو قائم کرنے کا حوصلہ پیدا کر سکیں۔ آج کی زندگی کے سیاق و سباق میں غازی صاحب کا پیش کردہ حل کچھ زیادہ ہی سہل پسند معلوم ہوتا ہے اور اس سلسلے میں ناول نگار کے رویے کی خاموش طنز یہ غایت ظاہر ہوئے بغیر نہیں رہتی:

”یاشا یہ مجھ میں ایمان کی کمی ہے۔ دل میں ایمان کی حرارت ہو تو غفلتوں میں بھی حرارت اور تاثیر ہوتی ہے۔۔۔۔۔ یہ کہتے کہتے غازی صاحب پر رقت طاری ہو گئی۔ غازی صاحب کو رقت کے عالم میں دیکھ کر باجی اختر کی گھبراہٹیں اور جو اس پر توصیف کو پکارا، توصیف دوا دوا کر آیا اور پھر نور اہی ٹھنڈے پانی سے ہر گلاس لے کر غازی صاحب کے سامنے ٹوڈ بکھڑا ہو گیا قبلہ پانی لیچے: (ص ۶۷)۔“

مزید:

”مجبب میں مجسم کی آگ کا تصور کرتا ہوں تو میرے بدن میں رعشہ آ جاتا ہے۔ مجھ پر رقت طاری ہو جاتی ہے اور سچ پھر غازی صاحب پر رقت طاری ہو گئی۔ غازی صاحب

کو گرہ کرنے دیکھ کر باجی اختر کی پر بھی رقت طاری ہو گئی۔ انہوں نے دھپے کا پھل منہ

پر رکھ لیا۔ توصیف ہڑبڑا کر اٹھا اور پانی کا گلاس لے کر آیا قبلہ پانی لیچے: (ص ۱۶۹)۔

دونوں تراشوں کے آخری الفاظ ”قبلہ پانی پیچے“ میں ایک لطیف قسم کی طنز کا ٹمبوس ہوتی ہے جس کی صراحت نہیں کی جاسکتی۔ توصیف میاں کی شادی کا مسئلہ اور اس کی گونا گوں پیچیدگیاں ان بہت سے پلوؤں کو سامنا لاتا ہے جو اس طرح کے روابط اور علاقے پیدا کرنے اور انھیں نبھانے کے ذیل میں سامنے آتے ہیں اور اس ہیئت اجتماعیہ پر روشنی کی ایک کرن ڈالتے ہیں جن کا وہ سب ایک حصہ ہیں۔ اس سلسلے میں بہت سی چپقلشوں کا منبع و ماخذ ذات، نسب اور منصب کا غرہ ہے اور ہر ایک دوسرے پر انہی برتری اور تفوق جتانے پر مصر نظر آتا ہے۔ اس سے ایسے الجھاؤ پیدا ہوتے ہیں (اور ان کی بنیاد میں ایک طرح کی غیر عقلی عصبيت پوشیدہ ہے) جو کسی بھی طرح ختم نہیں کیے جاسکتے، چنانچہ لکھنؤ والوں، میرٹھ والوں، امرتسر والوں اور شکار پور والوں کے اور ان کی

باقیات کے درمیان مناقشے کسی طرح کم ہونے ہی میں نہیں آتے۔ یہ سب اپنی اپنی بڑائی اور امتیاز کا مظاہرہ کرنے پر تلے رہتے ہیں، کسی سے پیچھے نہیں ہیں اور اپنے اپنے کو بڑا رکھتے ہیں۔ ان سب کے درمیان جو اثر مشترک ہے، وہ یہ کہ ان کا حال، ان کے ماضی سے جس قدر بھی مختلف بھی، لیکن وہ ماضی کو بھلا دینا چاہتے ہیں اور نہ بھلا سکتے ہیں، نئی ملکیت میں قیام پذیر ہونے اور اس میں کسی قدر استحکام پیدا کرنے کے بعد ان کا سب سے متم با نشان مسئلہ اپنے قومی شخص کو پہچاننا اور اپنی انفرادیت کے واضح نقوش کو منوانا۔ دو امور اس سلسلے میں قابل ذکر اور قابل توجہ ہیں: اول وہ چھلکی سی نظر جو جھگیوں میں رہنے والوں کے مصائب و شدائد اور ابتلا و آزمائش پر ڈالی گئی تھی۔ یہ ایک سماجیاتی مسئلہ ہے جس کی بہت سی شقیں ہیں جن کا تعلق براہ راست اور لازمی طور سے معاشی اور اقتصادی عناصر سے بھی ہے اور سیاسی مقتضیات سے بھی، اور یہ تطابق اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی دشواریوں کو سامنے لانا ہے۔ اس سے اہم تر مسئلہ تشدد کی طرف بڑھتا ہوا وہ رعبان ہے جس کی شہادت پاکستان اور برصغیر میں نہیں بلکہ دنیا کے بیشتر ممالک کسی نہ کسی تناسب سے آج پیش کر رہے ہیں۔ اسے یہاں اس طرح پیش کیا گیا ہے:



"وہ جو اس شہر میں ایک رمی جی تھی وہ اچانک غائب ہو گئی، ڈوکے (خوار) قتل کی دہائی  
بم دھمکے، اچانک نقاب پوش خودار ہوتے، بھرے بازار میں گولیاں چلتی، ایک  
پہاں گرا پڑا ہے، دوسرا دباں ٹپ رہا ہے، گرم جسم دیکھتے دیکھتے ٹھنڈے پڑ جاتے  
بازار میں جگدر جگ جاتی، پھر سناٹا اور پھر اچانک ٹاٹ چلنا شروع ہو جاتے، ٹاٹروں  
کے چلتے چلتے کوئی بس زد میں آجاتی اور منٹوں میں جل کر خاکستر ہو جاتی، دکائیں کھلتے  
کھلتے پھر بند ہو جاتیں۔ کرنٹ لگ جاتا، کرنٹو آج پہاں اکل دہاں (ص ۱۳۱)۔

اس طرح گویا بھری پری زندگی کے پلک، ٹپکے میں ایک آباد خرابے میں تبدیل ہونے کی نقش گری کی  
گئی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اٹرو دھا یعنی DRAGON جو پہلے پار زنجیر تھا، اب کھلے بندوں ہٹ کر چلا  
ہوئے ہے، اور اس کی قہر سامانی پر کوئی روک ٹوک نہیں۔ اساطیری نظام میں اٹرو دھا، اٹھلاؤ و  
انتشار کی قوتوں کی علامت کے طور پر ہمارے رو برو آتا ہے۔ اس سے سکینڈی نویں ساطیر کے  
اودون ODIN اور تھور THOR کی دنیا کی طرف انتقال دہنی ناگزیر ہے۔ برطانوی شاعر اسپنسر کی  
عظیم رزمیہ نظم THE FAERIE QUEENE میں اسے پسا کرنے کا کام ریڈ کراس ٹائٹ کے  
سپر دیا گیا ہے۔ تشدد کی قوتیں ہر زمانے میں ہر ملک اور ہر تہذیب میں کارفرما رہی ہیں۔ فی الوقت  
ان کے پس پشت سیاسی محرکات بہت موثر اور فعال ہیں۔ جو غلبہ اور اقتدار حاصل کرنے کے لیے  
لا بدی ہیں، براعظا دیگر یہ بلاتامل کہا جاسکتا ہے کہ آج کا معاشرہ CULTURE OF VIOLENCE  
پر اپنی اساس رکھتا ہے گو یہ دونوں اصطلاحیں باہدگر تفسیض ہیں۔ جانی اور مالی تباہی اور  
نقصان پر مستزاد اس کا عبرت ناک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے سوچ پر پیرے بٹھا دیے ہیں،  
چنانچہ مجھ بھائی کا یہ سنی خیز جلد، سوچنا چھوڑ دو، یا اس شہر کو چھوڑ دو، ناول میں کمی بردہرا لگایا  
ہے۔ (ص ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۸۵)۔ اسی بات کو ایک دوسرے انداز میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ تشدد  
کا جو اظہار انسانی زندگیوں کو تلف کرنے میں ہوتا ہے اس سے کسی طرح کم قابل لحاظ یہ بات  
نہیں ہے کہ اس سے وہ پوری فضا کدر رہی نہیں بلکہ سموم ہو جاتی ہے جس میں ہم ہر لحاظ زندگی  
گزارنے پر مجبور ہیں۔ اس کا رد عمل بالآخر ذہنی اور نفسیاتی ہیجان، تناؤ اور پراگندگی کی صورت  
میں بھی نکلتا ہے اور ایسا لگتا ہے، جیسے جان ہر وقت سولی پر لٹکی ہوئی ہے۔ تردد اور عدم یقین

کی یہ صورت بغایت خطرناک ہے کہ یہ انسان سے اس کے عزم و ارادے کو چھین کر اسے بے سہارا  
کر دیتی ہے گویا زندگی ایک نقش بر آب حقیقت یعنی پانی کے ایک بلبلے سے زیادہ نہیں اور انسان  
ایک ایسا ذرہ ناجیز و بے وقعت ہے جسے چشمِ زدن میں نیست و نابود کیا جاسکتا ہے جھگیوں میں  
رہنے والوں کی زندگی تصویر کا ایک رخ پیش کرتی ہے، جو انتہائی کرب انگیز اور اذیت ناک ہے  
اور دوسری جانب آسودہ حال طبقوں کی زندگی ہے جس کا تمام تر انحصار رادیو آسٹشوں کی بازو  
فرامی اور دستیابی اور انہیں اللہ تلے سے صرف کرنے یعنی اسراف بے جا ہے اور اس طریق کار  
نے تمام دوسری قدروں کو بالمال کر دیا اور پس پشت ڈال دیا ہے۔ ناول میں جن دو ترجیحات  
یعنی OPTIONS کا ذکر کیا گیا ہے، وہ ہیں مشاعرے اور کلاشکوف:

"ایسی بات تو نہیں ہے مجھ بھائی۔ اس مختصر تاریخ سے مجھ کا کام کی دہیزیں تو آسانی  
سے برآمد ہو سکتی ہیں، وہ کیا ہیں؟ مشاعرے اور کلاشکوف (ص ۱۴۲)۔

تاریخ سے مراد ہے تاریخِ مملکت پاکستان۔ ہم چاہیں تو عارضی لذت کو خشی اور گریہ پامسرت کی  
پونجی کو اپنے دامن میں سمیٹ لیں اور چاہیں تو جا رحیت اور تشدد کو اپنا آئینہ دل بنالیں، مادل الذکر  
توضیح اوقات اور ذہنی عیاشی سے بڑھ کر کچھ اور نہیں، اور موفر الذکر کا مقصد ہے زندگی کی عمارت  
کو سفاکی اور بے باکی کے ساتھ بنج دین سے اکھاڑ پھینکنا، اور دونوں کا حاصل زیاں کاری کے  
علاوہ کچھ اور نہیں۔ لیکن ناول نگار کا بیشتر سرکار ذہنی ارتعاشات کو ریکارڈ کرنے اور ان کے  
انکاس سے ہے۔

جوا دیاں یا منن نئی مملکت کی حدود میں قدم جماتے کی دور دھوپ، افزائری اور آبادی  
کے دوران تقریباً بھول ہی گیا تھا کہ اس کے لیے زندگی کا نقطہ آغاز کیا تھا، یعنی اس نے کس  
مٹی سے سرائٹھا یا تھا اور کن فضاؤں میں سانس لے کر اس نے اپنے بال بچہ کھولے تھے۔ جس بات  
میں وہ عشرت النساء سے اپنی مختصر سی شعلہ بار حیات معاشرہ کی نزاکتوں اور لاماؤں اور ان کے  
تناج، مابعد سے بچانے میں مصروف تھا، اس کی بھوپا اماں کا نہایت جذباتی انداز کا خط آگے  
لا تھا، وہ سراسر خط اس کے نقاب میں محمود کا بھوپا اماں کی علالت کے سلسلے میں ادتیسرا چھوٹے  
میاں کی طرف سے جس میں بھوپا اماں کی وفات کی خبر اسے دی گئی تھی، موصول ہوا تھا۔ یہ



تینوں خط اس ہنگامی دور میں رونق طاق نیاں ہو کر رہ گئے، اور ان کے اندر لہجہات نے اس کے ذہن پر کوئی ہلکا سا نقش بھی نہیں چھوڑا تھا۔ پہلے خط میں سنن کی چھوٹی اماں نے بستر و یک اور بڑی دل گرفتگی کے ساتھ اپنی اس خواہش ناقول کا اظہار کیا تھا کہ وہ ایک مرتبہ ہندوستان کا چکر لگا کر انہیں اپنی صورت دکھا جائے۔ شاید اس خواہش کی تہ میں یہ نیت بھی چھپی ہوئی تھی کہ کاش وہ میونہ کو اپنی شریکِ حیات کی حیثیت سے جن لے کر دونوں نے ایک ہی مٹی کی بوباس کو اپنے اندرون میں جذب کیا تھا اور ایک ہی فضا میں اپنی ناسودہ اور سراب آسا ترناؤں کے رنگ گھولے تھے۔ اب جو مشرت النساء کی ناگہانی اور دل کو برمانے والی موت کے صدمے اور چھوٹی اماں کے اس جہان فانی سے کوچ کر چکنے کے بعد یہ تینوں خط محض اتفاقاً متن کے ہاتھ لگ گئے، تو انہوں نے اسے ایک طرح کے التہاب میں جھونک دیا اور اس امر نے اس بات کی زبردست تحریک کی کہ وہ ایک بار اپنے آبائی وطن کا رخ کرے اور وہ بہر حال کسی نہ کسی طرح ویاں پور پہنچ ہی گیا۔ اس تحریک میں خاصا ہاتھ بوجھائی کے کچھ کچھ اور عملی طور پر اعانت اور رہنمائی کا بھی تھا۔ یہاں ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اس مراجعت یا بازگشت میں 'احساسِ جرم' کے اس مرتف کی کارفرمائی بھی ہے جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے (اور اس کی تلافی کی کسی سبیل کی بھی) جو ناول کے عمل کے مرکز میں اپنی جگہ رکھتا ہے اور یہ ایک فنی تدبیر بھی ہے، جس کی وساطت سے ناول نگار اپنے ترد کا اظہار کرنا چاہ رہا ہے۔ چھوٹی اماں تو اپنی زندگی کے دن پورے کر چکنے کے بعد آنکھیں موند چکی تھیں۔ لیکن کچھ اور بھڑے ہوئے عزیز واقارب، جن میں میونہ خاص طور سے شامل تھی، ابھی بقیہ حیات تھے اور وہاں موجود تھے اور حویلی دلکشائے کچے کچے آثار ابھی تک باقی تھے، جو اس طسماتی فضا کے نوہر گر تھے، جس میں اس نے میونہ کے ساتھ بچپن کی مصوم بے خبری کی گھڑیاں گزاری تھیں۔ اس کی حیثیت اب بس ایک پامال اور بے مودہ رہ گزری کی سی ہے۔ سنن کے لیے یہ ایک ایسی کائنات کی طرف بازگشت ہے جس کے بیرونی ضدِ خال ماضی کی دھول میں منور ٹ چکے ہیں، لیکن وہ اپنے اندر ایک اجاگر والی یعنی EVOCATORY صلاحیت رکھتے ہیں، جو لمحات گریز کی تشکیل نو میں معاون ہو سکتی ہے۔ یہاں پہنچ کر جو ادبیاں کو شدت کے ساتھ اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ جیسے ویاں پور

اور دلکشائے مکانی حلیہ ہی نہیں بدل گیا ہے، بلکہ اسٹیا اور افراد کے مابین لندونی رشتے اور علاقے بھی جو سرانِ وقت کے سیل بے اماں کی زد پر رہتے ہیں، اپنی دیکھ ریکھ کے اعتبار سے کچھ سے کچھ ہو گئے ہیں۔ چاہے ہم اپنے آپ کو یہ باور کرانے کی کتنی بھی کوشش کیوں نہ کریں کہ وقت منہد ہو گیا ہے اور اس کی گردش مسلسل رگ گئی ہے۔ دلکشائی یا دگار بس ایک زینہ باقی رہ گیا ہے۔ لہذا برادر اک جس کا اظہار ناول میں ایک انوکھے انداز سے کیا گیا ہے کہ زینہ عمارت کا ایک ایسا جزو ہے جو عملِ تغیر کے خلاف ممانعت کا کام کرتا ہے، بغایت دلچسپ ہے، منہدم درو دیوار کے بیچ بس ایک زینہ تھا، جسے میں پہچان نہ سکا، عجیب بات ہے۔ دھٹی ہوئی عمارت میں بس ایک زینہ ہوتا ہے جو اپنی شکل کو کسی نہ کسی طرح برقرار رکھتا ہے۔ (ص ۱۰۸)۔

یہاں گرد و پیش کی فضا بھی بدل گئی ہے اور اس خرابے میں رہنے والے باسی بھی اپنے سابقہ وجود کی ایک پرچھائیں سے زیادہ نہیں ہیں۔ سارا منظر بھی مثیالا مثیالا اکہرا اکہرا اور لمس کی گرفت سے پھسل پھسل جانے والا لگتا ہے۔ میونہ سے تجدید ملاقات کا حادثہ بھی ذہن اور درون کو چھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ جھولی بھری یادوں کے خزانے ابل پڑتے ہیں، اور ان پر کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا، کہ ایسا غیر شعوری طور پر ہوتا ہے۔

دراصل ناول کا یہ سارا حصہ یاد آوری یعنی REMINISCING کے فن کا ایک شاہکار معلوم ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ IDYLIC لینڈ سکپ ہے جو ہر چہا طرف سے دلکشائے احاطہ کیے ہوئے ہے اور اپنی موجودگی کا باصرار احساس دلاتا ہے۔ اس میں جنگل اور باغات، درختوں کے جھنڈ اور کستراتی، بل کھائی گلیڈنڈیاں، چرند پرند، مندر اور دھرم شالا اور تہ بہ تہ اور گنگے نباتات کے وہ ٹکڑے ہیں جو ذہنی غذا فراہم کرتے ہیں اور آپس میں ایک نامعلوم ربط باہمی رکھتے ہیں۔ اس فضا میں ایسے جالور جیسے بندر اور نگور بھی ایک مثیلی ہیئت اختیار کر لیتے ہیں۔ پھر دلکشائے اور حویلی ہیں اور ان تک پہنچنے کے راستے اور ان کے اگلہ کے آثار جواب کسی قدر متغیر ہو گئے ہیں اور شاید ان میں اب وہ پراسرار ریت بھی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ دلکشائیں اب بچوں کا ایک اسکول قائم ہو گیا ہے، جو میونہ کی توبل میں ہے، جو زندگی کی پہل پہل اور ہماہمی کا القباس پیدا کر رہا ہے اور میونہ کے لیے تنہا کے احساس کو نظر انداز کرنے یا اغیز کرنے کا ایک وسیلہ۔ پھر ذہن کے قواس



ہی پر نہیں، بلکہ فی الحقیقت بہت سے ایسے کردار سامنے آتے ہیں جن میں سے ہر ایک نے اور دوران کا ستایا ہوا لگتا ہے۔ ان کے خارجی نقوش امتداد و وقت کے سبب چپکے پڑ گئے ہیں۔ اور یہ کردار میاں نہیں، تو کم از کم چلتے پھرتے سلیے مزدور معلوم ہوتے ہیں یہاں تصویروں کا ایک آئینہ خانہ ہمارے پیش نظر ہو جاتا ہے۔ کراچی کے شب و روز کے برعکس یہاں کے صبح و شام ایک ملکوتی حسن میں ڈوبے ہوئے لگتے ہیں، فضا میں ایک طرح کے اُچلنے، تازگی اور کشادگی کا اثر بخش احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہ صرف پیش خیمہ یا تناظر ہے ان لمحات کی باز آفرینی کے لیے جو من اور میوند نے ایک ساتھ گزاسے تھے، یعنی یہاں ایک دوسرے کی خوریاں بے مجاہدانہ آنے سامنے کھڑی تھیں یہاں ان مسرت افزا رامتوں کی باز آفرینی میں رنگا رنگت کا لین دین، ہلکسی پیش و یا حجاب کے تھا، اور یہ احساس دلاتا ہے کہ کم وقت کو کسی ٹھہرے ہوئے لمحے میں مفید نہیں کر سکتے۔ وقت ایک سیال اور سیلاب آسا مظہر ہے۔ من اور میوند کی آنکھوں نے کیا کیا خواب دیکھے تھے یہ کون کہہ سکتا ہے لیکن اتنی بات یقینی ہے کہ یہ خواب حالات کے سنگ خارے سے ٹکرا کر چٹکنا چو ہو چکے ہیں اور ان کی بس ایک خلش ذہن اور روح کے کسی گوشے کھدے سے چھنی چھنی ہے۔ جو کردار اہم اور غیر اہم، اس اہم میں سے نکلتے ہیں۔ ان کا لبظا ہر تعلق تو رسمی اور روایتی ردیوں سے ہے، لیکن وہ بھی اس تصویریں، جو اس مراجعت کے واسطے سے ابھر رہی ہے کسی نہ کسی حد تک موجود ہیں یہاں تک کہ وہ برساتیں بھی، ہجو یا آدوری کے ٹل کا ایک حصہ ہیں، جو فضا میں نیا اور اچھوتا رنگ گھول دیتی تھیں اور من اور میوند دونوں اس کے مد و جزر سے ایک روحانی لذت کا اکتساب کرتے تھے، اور ایسا لگتا تھا کہ بادلوں کی یہ سواری، جو ہم میں تبدیل ہو جاتی تھی، نہ صرف فضا کو دھویتی تھی بلکہ انسان کے اندرون کا میل کچل بھی اس کی دساطت سے صاف ہو جاتا تھا، اور ایک نیا آبا حاصل کر لیتا تھا، کیوں کہ جیسا کہ شروع میں کہا گیا، بنائی جیوانی اور انسانی زندگی نے نہ تار قطوں پر ایک دوسرے سے ارتباط رکھتی ہے، بچپن کی ان یادوں میں مشاہدے کی ایسی حقیر لیکن دلچسپ جزئیات بھی شامل ہیں، جیسے من اور میوند کا میل کر بیرون کو پکڑنا، ان کا مرنے کا سوا لگ بھڑا لیکن پھر ٹوڑی ہی دیر بعد زمین پر ریگنے لگنا اور اس دوران دونوں کا امید و بیم کے خلفشار میں گرفتار رہنا۔ اس نقطے پر پہنچ کر من کا بچپن اس کے سامنے

من ذہن اکھڑا ہوتا ہے۔ جیسے وہ ایک PRESENCE ہو

”لیکن اصل میں ان دنوں من تھا، جو اد تو میں رفتہ رفتہ بنا اور اس نفاذ کے ساتھ ساتھ آیا۔ چوٹا سا لڑکا درختوں کے نیچے داہی تباہی پھرتا۔ جیسے نظروں کے سامنے اکھڑا ہوا ہو۔ جیسے وہ میرے وجود سے الگ ایک وجود تھا جو گزرے وقت کے ساتھ کہیں گم ہو گیا تھا۔ میں نے اسے ایسے دیکھا جیسے میں نہیں ہوں، کوئی اور ہے، صیغہ غالب جب دیکھے میوند کے ساتھ چپکا ہوا۔ دونوں ہی داہی تباہی پھرتے تھے۔ (ص ۱۰۵)۔

اس تراشے میں مقسم پیکر یعنی DIVIDED IMAGE کا جو شاہد نظر آتا ہے اس کے روبرو اخلاقیات کی منفرد اور دلچسپ نظم ایک لڑکا، کا خیال آنا ناگزیر ہے، گو مؤرخ لڈر کے یہاں طنز کا لطیف عنصر حاوی ہے۔ میوند پر وقت کا جادو چلا ہے:

”وہ داخل ہوئی بالآخر جھروا بدن گندمی رنگت، ایک لٹ بالکل سفید، بریں سفید ساڑی، میں تو اسے نکاتہ نگہ کیا، بھیا تم نے بھی اسے نہیں پہچانا، میوند ہے۔ میں اتنا ہی کہہ سکا: ”اچھا کتنی بڑی ہو گئی ہے۔“ (ص ۱۱۹)۔

وہ عورت کی جلی جس کے تحت اپنے تحت لخت وجود کو بیٹھنے کی نیم شعوری کوشش کرتی نظر آتی ہے۔ جیسے کوئی کرچوں کو سگوا کر ایک نئے ظرف کی صورت ڈھان چاہتا ہو۔ من اور میوند دونوں جدا جدا انداز میں اور اپنے اپنے طریقے پر ماضی کے بلے تلے بیٹے دنوں کی کھوج کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ جن کی حقیقت اب محض ایک تناسب سے زیادہ نہیں رہ گئی ہے۔ لیکن اس کا امکان ہے کہ شاید سطح کے نیچے کوئی ایسا جوہر بکتا ہوا آجائے جسے سینت سینت کر رکھا جاسکے۔ یاد آوری کا یہ عمل ذہن اور روح پر ایک آسیب کی طرح مسلط ہو جاتا ہے۔ یاد سے یاد نکلی چلی آتی ہے، اور ان کا ایک جھرمٹ سا بن جاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں اور ہیں۔ اول اسی دوران ایک نوکری جذبے کی تحریک کے زیر اثر من کے دل میں میرٹھ جا کر خیرل بھائی سے تجدید ملاقات کی خواہش کا انگڑائی لینا، اور دوسرے خالو جان اور چھوٹی پھوپھو سے جو اد رنگ آباد میں ابھی بقید حیات ہیں اور ماضی کے دھندلکے میں لپٹے ہوئے اپنی یادوں کی باقیات کے سہارے زندگی کے دن کاٹ رہے ہیں، باز دید کی ناقابلِ مسترد انگ جو ملہ اور تشویش۔ میرٹھ پہنچ کر جو تبدیلی



منن کو خیر بھائی میں نظر آئی، وہ غالباً اس تنہائی کا نفسیاتی رد عمل ہے، جو سانپ کی طرح انہیں ڈس رہی ہے، جو تقسیم ہند کے سبب بہت سے ذہنوں پر ایک غبار بن کر چھا گئی تھی اور جس نے ایک طرح سے سوچنے، سمجھنے کے عمل اور دوسرے سہولت زندگی میں رخنے ڈال دیئے تھے اور توازن اور فکری کا خاتمہ کر دیا تھا۔ خیر بھائی اس عدم توازن کی ایک اندوہناک مثال ہے۔ شاید پہلے بھی پوری طرح ایک نارمل انسان نہیں تھے اور پھر اب سونے پر سہاگابنی تنہائی کے زہر کا ان کے اندر سراپت کر جانا۔ اسی طرح جب وہ کالے کوسوں کا سفر کر کے اورنگ آباد پہنچے پر خالو جان سے ملتا ہے تو اسے ایک طرح کا شدید جھٹکا لگتا ہے :

"طبعی دروازہ کھلا، اور سفید لمبی ریش والے ایک بزرگ برآمد ہوئے۔۔۔ میں حیران کہ یہ کون بزرگ ہیں۔ مگر پھر میں نے سوچا کہ وہ خالو جان کو جانتے ہوں گے۔ پتہ تو بتا ہی دید گے۔۔۔ میں کچھ کہنے لگا تھا کہ انہوں نے مجھے غور سے دیکھتے دیکھتے پہچانا، اسے تم جواد ہو، آؤ، آؤ، اور کھینچ کر اندر لے گئے۔ ٹکڑ کی ماں کہاں ہو، دیکھو کون آیا ہے؟" (ص ۱۵۶)۔

اے آپ پہچان کا دھچکا یعنی SHOCK OF RECOGNITION کہہ لیجئے یہاں میں طور پر تھیل الفاظ سے کام لیا گیا ہے کہ اس موقع پر شاید اتنا ہی کہنا کافی تھا، لیکن اس اختصار میں ایک بھوادادینے والی بات ضرور سنہاں ہے۔ البتہ چھوٹی چھوٹی جھوٹ سے آسانا جس طرح ہوا اس میں کسی قدر تفصیل سے کام لیا گیا ہے اور تصویر پوری صراحت اور قطعیت کے ساتھ ابھرتی ہے۔ گویاں بھی ماضی اور حال کے درمیان تفاوت یا یہ الفاظ دیگر شخصیت پر وقت کی بلندہ کو احساس حیرت کے ساتھ مشاہدے کے دائرے میں لایا گیا ہے :

"چھوٹی چھوٹی سوکھی چرخ، کمر دہری جیسے کمان ہو۔ سرسار سفید، میں حیران کہ اچھا چھوٹی چھوٹی چھوٹی ایسی ہو گئیں۔ مجھے غور سے دیکھا۔ جیسے پہچانے کی کوشش کر رہی ہوں اسے یہ تو اپنا من ہے، یہ کہتے کہتے مجھے بے ساختہ ہٹالیا اور ردنا شروع کر دیا۔ سب سے پاکستان میں جا کے ایسے مجھے کہ سب ہی کچھ بھلا دیا۔ میں اسی روم میں بولتی چلی گئیں۔ اسے یہ پتہ نہ ہوئی ہی تھا کہ ہمارے جگر کے ٹکڑے ایسے الگ ہوں گے کہ

ہم ان کی صورتوں کو زس جادیں گے۔ اے بیٹا، میں یہ پوچھوں ہوں کہ پاکستان کے پانی میں کیا ہوا ہے کہ وہاں جا کے خون سفید ہو جاویں ہیں؟" (ص ۱۵۶)۔

یہاں یہ جتنا دنیا غیر ضروری نہ ہو گا کہ ان جملوں سے اس پورے بیان میں سیاسی بعد کی موجودگی کی جھلک نظر آتی ہے۔ چھوٹی چھوٹی چھوٹی کلائی میں غالباً یہ نکتہ سفر ہے کہ عورتیں جذباتی بھی زیادہ ہوتی ہیں اور باتوں بھی۔ ان کی باتوں کے ریلے کو روکنا خاصا دشوار کام ہے۔ علاوہ جہانی تفریق کے جو خالو جان اور چھوٹی چھوٹی کے درمیان مشترک اثاثہ ہے اور جسے وقت کے سفاکانہ برتاؤ یا تعامل کا نتیجہ ہی کہا جاسکتا ہے۔ دونوں کے دلوں میں منن کی محبت وقت کی حدود کو پھلانگ کر بے تحاشا نمود کر آتی ہے۔ لیکن اس کے باوصف منن کو اس خلیج کا بھی شدت کے ساتھ احساس ہوتا ہے، جو پرانی اور نئی نسل کے درمیان دیوار چین بن کر حائل ہو گئی ہے اور جس کا حامل چھوٹا ایک طرح سے ناگزیر ہے اور یہ بھی وقت کی کرشمہ سازیوں میں سے ایک کرشمہ سازی ہے۔ خالو جان اور ان کا بیٹا دو مختلف شاہراہوں پر گامزن ہیں، جو ایک دوسرے کو قطع کرتی ہیں۔

ان کی اقدار زندگی متباہن ہیں اور مشترک تہذیبی سرمائے کا فقدان ان کے درمیان سد راہ بن گیا ہے۔ منن بھی کم و بیش خالو جان کے بیٹے ہی کی طرح ایک متوازی رہ گزیر پر پا انداز ہے۔ یہ دونوں سمتیں متخالف ہی نہیں، بلکہ غیر متعین بھی ہیں کیونکہ ہم سب دراصل ایک صندوق میں گرفتار ہیں، لیکن اہم سوال یہ نہیں ہے کہ یہ سمتیں ہمیں کس منزل کی طرف لے جا رہی ہیں اور ان کا انجام اور کمال کار کیا ہوگا، بلکہ یہ کہ وہ یاں پور اور میرٹھ کے سفر کی طرح اورنگ آباد کا یہ سفر بھی منن کے لیے حال میں ماضی کی یاد آوری اور دستیابی مقصود و منتہا نہیں ہے اور نہ اشیاء، اشخاص اور مقامات کے نقوش کو ذہن پر مرسم کرنا، بلکہ ذہنی عمل کی پیشکش اور تحت الشعوری محرکات اور واقعات کو اندھیرے کی کال کو ٹھہری سے باہر نکال کر اُجالتے ہیں لانا اور حال سے ماضی کا رشتہ، جو دور تک چلا گیا ہے، جوڑنا اور ان مختلف النوع یا دلوں کو جو آپس میں گڈمڈ ہیں، میز کرنا اور ابھارنا، یہ گویا عکس ریزہ شاعروں کو ایک نقطے پر جمع کرنا ہے۔ ہندوستان کے سفر سے پاکستان واپسی پر جواد میاں کے بے پھر دی صبح و شام ہیں، مصروفیت کی وہی بے معنی اور بے کیف تکرار اور ہر دم حالات کے پلٹا کھانے کا اندیشہ



اور تردد۔ جو اسے مضطرب اور پادراتش رکھنے کے لیے کافی ہے۔ اس میں ماضی زندگی کے بندھن میں روز افزوں تشدد کی آگ بھڑکے کو بڑا دخل ہے۔ زندگی کی یکسانیت کو دور کرنے اور اس کی لایعنیت کے احساس کو نظر انداز کرنے کا ایک وسیلہ شاعروں کا وقتاً فوقتاً تھا ہے، جنہیں ہندوستان کے مختلف مرکز سے اکریس جانے والے نادانہ طور پر اپنے مخصوص طور طریقوں کو باقی رکھنے کے لیے برپا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا مقصد ثقافت کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرنا نہیں، بلکہ شاید یہ ظاہر کرنا ہے کہ تشدد سے لبالب اور بھرپور زندگی میں غم غلط کرنے کا یہ شاعرے ایک موثر وسیلہ ہیں۔ شاعروں کے انقاد کو ایک معنی میں nost-ALGIA کا ایک جزو بھی تصور کیا جاسکتا ہے۔ جو اداسی کے لیے میوڈ سے رشتہ ازدواج میں شملک ہو جانے کے اشارے کو ٹھکرا دینا:

ماضی کے اندھیروں اجالوں میں گھما پھرا کر بڑی بھابی اصل مرموعہ پر آئیں: بھیا ہم تمہارے دشمن نہیں ہیں جو کہیں گے تمہارے بھلے کو کہیں گے۔ باہر جا کر کے تم نے دیکھ لیا۔ میں پوچھتی ہوں تم نے کتنا سکھ پایا بھڑوی اکیلے کے اکیلے۔ اب بھی قوت نہیں گیا ہے۔ تم بیوہ سے شادی کرو۔ تو میں سٹپٹا گیا۔ بے ساختہ منہ سے نکلا

اب؟ (ص ۱۲۸-۱۲۷)۔

یا اسے کم از کم لائق اعتناء سمجھا اور اپنے سفر کی مدت کو وقتاً مختصر کر دینے کا ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ اور زیادہ شدت کے ساتھ احساس جرم کے غلبے اور استیلا میں آجاتے ہیں اور مجبوری کا نقطہ نظر یہ ہے کہ من نے اس موقع کو گنوا دیا جو انہیں احساس جرم کو دور کرنے اور اس کے عواقب کا سد باب کرنے کا ملا تھا:

"اس وقت تمہیں احساس نہیں، لیکن آگے چل کر تمہیں احساس ہوگا کہ تم نے کیا کیا ہے، اپنے ساتھ بھی اور اس کے ساتھ بھی بھر۔ احساس تمہیں بہت ستائے گا؟ (ص: ۱۶۱)۔

مزید:

"تم نے سفر کا کٹ بھی اٹھایا اور اسے پال لیں تک بھی نہیں پہنچایا۔ تم سفر کو

ادھر اچھوڑ آئے ہو یہ ادھر پھوڑا سفر تمہیں ستائے گا اور پیار سے میرا خیال ہے کہ اس نے نہیں ستانا شروع کر دیا ہے؟ (ص: ۱۸)۔

ان کا یہ کہنا بھی بڑی حد تک درست معلوم ہوتا ہے کہ جوانی میں جب عناصر میں اعتدال کی صورت ہوتی ہے انسان تنہائی کو نہ صرف گنیز کر لیتا ہے، بلکہ شاید اس سے لطف اندوز بھی ہوتا ہے۔ لیکن پھر وہی تنہائی رفتہ رفتہ اسے کھانے کو دھرتی ہے اور مضم کرتی چلی جاتی ہے:

"شاید رات کے بچوں پنج یا شاید پھل پھر ہو، جب جو بھائی نے وہ فقرے کچھ اس طرح کچھ بھر میں نہ صرف اس رات نہ سو سکا۔ اس کے بعد بھی ان فقرہ کو اسی رات بات کو اپنے ذہن سے دفع نہیں کر سکا، ملک بے گلی نے کچھ آلیا۔ اور واقعی اس سفر نے مجھے ستانا شروع کر دیا؟ (ص: ۱۸۹)۔

جوا دیاں کے سلسلے میں تو یہ تنہائی اور یہ احساس جرم مل کر ایک ایسی سبلی قوت بن جاتے ہیں جو ان کی سائیکسی کے اندر زہر کی طرح سرایت کرتی چلی جاتی ہے۔ وہ اس عجزت کو زیر کرنے میں اپنے آپ کو بے بس محسوس کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ ماضی کے لیے زندہ بکا کا جذبہ شاید اسی تضاد کی وجہ سے بھی گہرا ہو گیا ہے، جو ماضی کے مفروضہ امن و عافیت اور موجودہ دور کی بے چینی، بے بسی اور عدم یقین کے درمیان پایا جاتا ہے۔ تضاد اور تقابل کی فنی تدبیر اس ناول میں خاص طور پر استعمال کی گئی ہے۔ اسٹڈیل صورت حال کو داستانی انداز میں اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"جب میں نے اس سٹی میں قدم رکھا تھا، تو کوٹرا بچتا تھا۔ کھوے سے کھوا چلتا تھا کوچوں میں چل پل تھی۔ رونق چار طرف تھی۔ بلا خانے روشن تھے۔ مہوشوں کے جگمگ تھے۔ طبلہ تھالی کھنگلتے تھے۔ نظر باز لپٹے گیلے پھرتے تھے۔ بالانشیزوں سے نظر بازیاں کرتے تھے۔ اب جو دیکھتا ہوں تو رونق غائب ہو، کا عالم، چار سو دہشت کا ڈیرا ہے، ویرانی کا بیڑا ہے۔ کچھ نہیں کھتا یہ ماجرا کیا ہے؟ (ص: ۱۸۸)۔

اس کے بالقابل تصویر کا ایک دوسرا رخ اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"شہروں کا نقشہ ان دنوں عجیب تھا۔ ابھی بھلی گہما گہمی ہے۔ دکائیں کھلی ہیں



فریادوں کے جھگٹے، دل لگی بازوں کے قہقہے، خانچہ والوں کی بولیاں، یکایک پراسرار طور پر کوئی خبر، کوئی افواہ بازار کے اس ٹکڑے سے اس ٹکڑے تک بجلی کی تیزی سے پھیلتی جلی جاتی۔ اسی تیزی سے دکانیں بند ہوتی جلی جاتیں، سڑوے دھار دھار گر رہے ہیں، دروازے دھڑ دھڑ بند ہو رہے ہیں۔ دکان دار دکانیں بند کر کے خریدار سودا سمیٹ کے بھاگے چلے جا رہے ہیں۔ دم کے دم میں بازار بند، سڑکیں خالی، فضا مسلمان، جیسے وہ افواہ نہیں تھی، کوہِ نڈا سے آواز سنائی دی تھی: (ص ۱۸۳)۔

یہ تقابل تشدد سے پر ماحول کی ہیبت ناک کو اور زیادہ گہرا بنا دیتا ہے۔ یہاں تک کہ بدن پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں یا اس پر جھوٹیاں سی سرسرا لگتی ہیں جیسا کہ شروع میں بھی کہا گیا۔ دونوں کے درمیان مفصل سے پیدا شدہ آرزو مندی ماضی کے جنبے کی تحریک کے لیے ایک تاریخی حوالہ قرطبہ غرناطہ اور اشبیلیہ کے عروج و زوال کا نقش ہے۔ جو رہ کر ناول نگار کی تخلیقی جیل کی تحریک کرتا رہتا ہے۔ بالفاظ دیگر یہاں ماضی اور حال کے درمیان INTERWEAVING کی شہادت دستیاب ہوتی ہے، اور یہ باہمی بناوٹ بڑی ہنرمندی کے ساتھ ناول میں شروع سے آخر تک مختلف مقامات پر کی گئی ہے۔ تضاد اور تقابل کا عمل بھی اسی کا ایک جزو ہے؛ یا یہ کہیے کہ اس عمل کے نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ دو تاریخی یا اسطوری کردار اس ضمن میں شیخ ابوالحجاج یوسف اور ابن حبیب کے ہیں جو برابر اس دور کی یاد دلاتے رہتے ہیں، جسے نیرنگی نہیں کہہ لیجئے۔ یہ ایک تاریخی نقطہ استعارہ ہے جس کے ذریعے یاد آوری کا عمل سہل ہو جاتا ہے۔ یہ وہ دور ہے جب اسپین کی سرزمین میں اسلامی تہذیب کا دور مثل ایک چشمہ حیات کے نمودار ہوا تھا جس نے زندگی کے ہر سر منظر کو سد بہار اور بہت آگیاں بنا دیا تھا۔ پھر وہ تاریک دور بھی آیا جب یہ سوتے خشک ہو گئے، اور یہ لہلہا ہانی، چھپاتی زندگی گرد باد کے طوفانِ بلا فیض کے مقابل جھلس کر رہ گئی اور دفعتاً ایک تودہ خاک میں تبدیل ہو کر نیست و نابود ہو گئی۔ شادابی، توانائی اور تازگی ایک طرف اور انتشار، انحلال اور پراگندگی دوسری طرف، دونوں کے درمیان ایک تفصیل کھڑی ہو گئی جو حواسِ ذہن کو برابر کچھ کے دیتی رہتی ہے اس مد و جز کی تاریخ کی ورق گردانی کرنے والا اپنے تخیل میں پھر وہی جنت آباد کرنا چاہتا ہے، جو اسپین میں اس وقت موجود تھی، جب اسے

EL DORADO کہا جاتا تھا۔ اسی طرح کا احساس ان کھٹاؤں کو بڑھ کر بھی ہوتا ہے جب زندگی بے رخ بھی تھی اور نور و نغمے کے دفرے سیر نہ بھی۔ اس میں نہ کہیں شرک تصور تھا، نہ تجربے کے تضاد کا، نہ جنگ و جدل کا اندیشہ تھا، نہ معاشی ناہمواریوں کی پیدا کردہ تفریق اور رکاوٹ، نہ تیز بندہ آقا کی گنجائش، نہ انتفاع اور استقال کا اس میں کوئی مقام تھا اور نہ تنفر، ریا کاری، اور شک و رقابت جیسے منفی اور منفی جذبات کی پرورش۔ اسے آپ ایک طور سے مصومیت کا دور کہہ سکتے ہیں جس کے مقابلے میں آج کا دور تجربے کا دور ہے؛ سونے کے مقابلے میں چاندی، جو آگے چل کر اس میں تبدیل ہو سکتی ہے، جب انحلال اور انتشار کی قوتیں معاشرے کے اسٹرکچر ہی کو نہیں منقلب کر دیتی ہیں، بلکہ انسانی شخصیت بھی اپنے کھرے پن سے یکسر محروم ہو جاتی ہے۔ اسپین کی حوالہ جاتی REFERENTIAL اہمیت کے ضمن میں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اسے لنوی تخیل یعنی LITERALIST IMAGINATION کا کارنامہ نہیں شمار کرنا چاہیے، کیوں کہ یہ تاریخی اسطور میں بدل جاتی ہے اور ایک علامتی شان دھار لیتی ہے۔ عہدِ متیق سے متعلق جتنی بھی حکایتیں اور داستانیں ہم تک پہنچی ہیں ان کی تخلیق چاہے ہندوستان میں ہوئی ہو، چاہے یونان مصر اور میسوپوٹامیا یا کسی اور خطہ زمین میں؛ ان سب میں یہ مفہم مشترک ہے کہ انسان اپنے آئینہ کی فلدہ بر سے اخراج یا سقوط کی وجہ سے اور حال کی تلخی اور زبوں حالی سے گھبرا کر اس شہر آرزو کی طرف تکتا رہتا ہے، جہاں اس کی مراجعت اور ایسی کسی صورت اور کمی قیمت پر ممکن نہیں۔ اس لیے یہ ناول محض ایک جغرافیائی اقلیم سے دوسری جغرافیائی مملکت کی جانب سفر کرنے سے متعلق نہیں ہے بلکہ بنیادی طور سے اسی آرزو مندی ماضی سے متعلق معلوم ہوتا ہے جو انسانی سائیکس کا ایک قابلِ لحاظ پہلو ہے اور اس کے ساتھ اس احساسِ جرم سے بھی، جو جوادِ مہیاں کو برابر کچھ کے دیتا رہتا ہے، اور زمین بھی اس سے انحراف کرنے والے کو کوستی رہتی ہے:

”زمین بڑی بخت چیز ہے۔ جب تک اس کا خیال نہ آئے، اس وقت تک خیریت ہے، لیکن ایک مرتبہ اس کا خیال آجائے، تو بس پھر وہ بکڑ لیتی ہے“ (ص ۸۷)۔

مزید:



”آباد زمین کو اجاڑنا کوئی عجیب بات تو نہیں ہے ہمارے پاکستان میں آباد ہو جانے کے شوق میں ہیں تو زنا جاڑتے اور خاندان کا جھل بکھرا توڑ کرتے؟“ (ص ۱۱۸)۔

بہشت آرزو کی طرف کشش کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہمارے ربط و تعلق کی اولین دھرتی، اس کے باغ و درغ اس کے چرند پرند اس کے چٹھے اور ندیاں، اس کے کوہ و دمن اس کے کوہسار اور دشت و چمن، ہمیں آوازیں بھی دیتے رہتے ہیں اور ہمیں اپنی طرف کھینچتے بھی رہتے ہیں۔ کیوں کہ متنوع اخبارات میں اگر دوری یا بیگانگی پیدا ہو جائے یعنی رشتہ، موانعت و مطابقت ٹوٹ جائے تو اس کی وحدت پارہ پارہ ہو جاتی اور انسان کے لیے ایک عذاب بن جاتا ہے۔

آخر آخر میں واحد مہیاں جب وہ ایک ریٹورن میں بیٹھا جائے پی رہا ہے، اچانک بگڑنے کی صورت میں تشدد کا شکار ہو کر زخمی ہو جاتا اور فوراً اسپتال پہنچا دیا جاتا ہے۔ آپریشن کا مہیا ہونے پر اس کے دماغ سے گولی نکال تو دی جاتی ہے اور کچھ مدت تک موت و زیست کے درمیان معلق رہ چکنے کے بعد وہ ایک نئی زندگی بھی پالیتا ہے، لیکن اس کے دماغ میں جو جرحی چلتی رہتی ہے، وہ اسے یہ یاد رکھاتی ہے کہ اس کا وجود ریزہ ریزہ ہو کر رہ گیا ہے وہ اپنے قیاس کے مطابق ایک بکھری ہوئی ٹیٹے سے زیادہ نہیں، جس کا مرکز وحدت کھو گیا ہے کہ اس میں اعتدال، توازن اور استحکام قسم کی کوئی شے باقی نہیں ہے، سوائے اس کے کہ وہ ایک ایسا ذرہ بن گیا ہے، جس میں شعور کی فعلیت حرکیت اور تابندگی در آئی ہے۔ اب اس کے شعور اور وقت شعور کے درمیان ایک بہیم کشش اور جنگ چھڑ جاتی ہے اور اسی طرح دماغ کی صفوری اور فراموشی کا رسی کے مابین بھی۔ ذہن اب ایسا بھنور نظر آنے لگتا ہے جس میں ماضی کی یادوں کے پُر شور ریٹے آکر گر گئے رہتے ہیں۔ ایک یاد دوسری یاد کو ہوا دیتی رہتی ہے اور یہ یادیں گلیوں کا ایک جال سانہتی جلی جاتی ہیں، جن سے باہر نکل آنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔“ (ص ۱۳۲)۔

شخصی اور لاشعوی تجربے آپس میں گڈمڈ ہونے لگتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے، جیسے صرف بچپن اور جوانی کی یادوں کی شکل میں اکٹھا کیا ہوا اثاثہ غیر شعوری طور پر سامنے آتا چلا جا رہا ہے۔ بلکہ تاریخ اور اسطور کا سارا سالہ اور کتھاؤں کی ساری دولت بھی لاشعور کی چھٹی میں چھن کر اٹھ

رہی ہے۔ یعنی ایک بار پھر شجہ البوائجیح یوسف اور ابن حبیب آدھکے ہیں اور ذہن کے دروازے پر دستک دینا شروع کر دیتے ہیں اور قدیم ہندوستان کی کتھاؤں کے راوی بھی کٹلی جمالیتے ہیں اور تجربات کے تنوع اور تکرار کے بیچ بعض اہم متغیر کی نشان دہی کرتے ہیں اور وہ احساس جرم بھی جو نہ صرف منن کے ذہن کے کسی گوشے میں جا گزیں ہے، بلکہ اس کے لیے ایک طرح کا OBSESSION بن گیا ہے۔ یہ ہیں پولش ناول نگار کان ریڈ کے ناولوں کے بعض کرداروں کی یاد دلاتا ہے، جو احساس جرم سے چھٹکارا پانے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں منن اپنے آپ میں یہ طغیت اور حوصلہ نہیں پاتا کہ اس جھٹنے والے آسیب کو اپنی ذات سے علیحدہ کر سکے۔ پراگندگی اس کے سارے وجود میں سرایت کر گئی ہے۔ نارمل اور صحت مند انسان کے شعور اور لاشعور کے درمیان جو ایک نقطہ اتحاد ہوتا ہے، وہ یہاں کہیں گم ہو گیا ہے، اور اس کی بازیابی مشکل ہی نہیں ناممکن نظر آتی ہے۔ کیوں کہ یہاں شعور اور لاشعور، حافظے اور فراموشی کا رسی ایک دوسرے سے برسر پیکار ہیں۔ جو آدمیاں جب اپنی صحت یابی کی دہلیز پر پہنچنے کے قریب ہوتے ہیں تو انہیں ایک اور صدمہ مجھ جائی کے سلسلے میں اچانک آلیتا ہے کہ وہ بھی غالباً تشدد کی نظر ہو گئے ہیں جو معاشرے میں پوری طرح سرایت کر چکا ہے۔ اس کا جیتی احساس اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

”جائے ٹھنڈی ہوتے ہوتے بالکل ٹھنڈی ہو گئی۔ کچھ کہ برف ہو گئی۔ ہم اس طرح گم سم بیٹھے تھے، اتنے گم سم کہ جنبش تک نہیں کی۔ بس جیسے ساکت ہو گئے ہوں دو خاموشی کے تودے بیچ میں ٹھنڈی چائے سے لبریز دو پیالیاں؟“ (ص ۳۲۱)۔

اور اسی علامتی تناظر کے بعد:

”اب میں اکیلا تھا، بالکل اکیلا۔ جیسے رات ہو گئی ہو، اور میں اکیلا جنگل میں چلتا... چلا گیا ایک معنی، میں تو جا بٹھا تھا، جہاں بیٹھا تھا، بس وہیں جا کا جارہا تھا۔ لگتا تھا اب میں یہاں سے ہل نہیں سکتا۔ جگہ نے جہاں میں بیٹھا تھا مجھے ہاندھ لیا ہے۔ میں بندھا بیٹھا رہا، پتہ نہیں کتنی دیر تک۔ وقت کا احساس باقی رہا ہوتا، تو اندازہ ہوتا کہ کتنی دیر تک میں یوں دم بخود بیٹھا رہا۔“ (ص ۳۲۲-۳۲۱)۔



”ویلز سے قدم لٹکاتے لٹکاتے میں ٹھٹھکا۔ یہ کون سا شہر ہے، وہی شہر تو پھر میں رہا  
نہیں ہوں۔ اس جانے بوجھے شہر میں اچانک میں اجنبی بن گیا تھا۔ میں ٹھٹھک کر کھڑا  
ہو گیا تھا۔ سامنے جنگل پھیلا ہوا تھا، اور رات پڑ چکی تھی، پھر کب تک بوں ڈالنا ڈول  
کھڑا ہوں گا؟ (ص ۲۲۷)۔

اور پھر ہر طرف تاریکی ہی تاریکی اپنے جھنڈے گاڑ دیتی ہے اور شریخ پر اور تاریکی اجالے پر غائب  
ہوتی نظر آنے لگتی ہے، افق کھراؤ ہو جاتا ہے، اور نتیجہ زندگی کی لامینیت کا احساس۔  
پورے ناول میں بول چال کی زبان جس سہولت، انظہار اور لچک پن کے ساتھ استعمال  
کی گئی ہے اور اس نے لسانیاتی لب و لہجے میں جو سرعت، انتقال پیدا کر دی ہے اسے اس کے  
تھیم سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ محاورے کی حلاوت کو واضح کرنے کے لیے صرف ایک  
اقتباس کافی ہوگا:

”اجی میں تو بھولنے کی کوشش کرتی ہوں، بھنتی میری ہو مجھے نہیں بھولنے دیتی۔  
واسے وہاں مجال تھی، ہوؤں کی کر ساس کے سامنے جون بھی کر جائیں۔ ساس  
ٹکوں سے آنکھیں نکال لیتی یہ تو یہاں مورتیاں بنی بھرتی ہیں اور میری ہوتو ایسی  
ہفت رنگ ہے اور پرانے کبھی سمجھی ہے۔ خالہ خالہ کہہ کر کبھی لٹو چو کرتی ہے جی میں  
تو آئی کہ خالہ کی خل چھی، تو نے خالہ کو کوسے بچی بنا کے طاق میں بٹھا دیا ہے پھر  
میں چپ ہو گئی کہ بڑے نہیں کہنا بڑھا چڑھا کر بیٹے کو بنا دے گی؟ (ص ۵۹)۔

پورے ناول میں اس رواں دواں محاورہ سخن کی پرچھائیاں ہر جگہ نظر آتی ہیں۔ شاید یہ کہنا صحیح  
ہوگا کہ خارجی احوال اور داخلی کیفیات اور حافظے میں مستر یا دونوں کو براہِ نگینہ کرنے کے لیے  
ایک بہت ہی واضح اور قطعی اسٹرکچر وضع کیا گیا ہے۔ اس پورے ناول کو اگر ایک طرح کا  
VERBAL ICON کہا جائے، تو نامناسب ہوگا، جس کے پس پشت عدد درجے کی تفاسیر اور  
احصائیت کا فرما ہے۔ ناول میں ایک جگہ یہ کہا گیا ہے:

”یہاں والوں کو کیا پتہ کہ تم نے کتنے رنج اٹھائے ہیں، بہر حال سرج کھینچ کر کالے

کوسوں یہاں آئے یہاں پرانے نئے بیچ پڑ گئے۔ (توبندہ پرورم نے آپ سے  
یہی تو پوچھا ہے کہ آگے حضور کو کیا نظر آتا ہے؟) سمندر، محبوبہائی نے پھر اسی بے فکر  
سے جواب دیا: (ص ۵۲)۔

مزید:

”مجھ سے پوچھنے لگے یہاں عید المیسی، نہیں آگے کیا نظر آتا ہے، میں نے کہا،  
’سمندر، میرا منہ کھلے لگے۔ مجھے کہ ناول کر رہا ہوں، کہنے لگے بھائی عید المیسی میں نے  
سجیدگی سے تم سے یہ سوال کیا ہے، میں نے کہا، قید افق صاحب، میں نے  
بھی سجدگی سے کہا ہے۔ چپ ہی تو ہو گئے؟“ (ص ۱۸۶)۔

’آگے سمندر ہے‘ کے بارے میں یہ قیاس آرائی کی گئی ہے کہ یہ ترکیب پاکستان کے ایک ممتاز  
سیاست دان نے اپنے حریفوں کو ستانے کے لیے استعمال کی تھی، ممکن ہے یہ صحیح ہو لیکن شاید  
فارین کے لیے یہ جانتا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ CELTIC لیمنڈ میں لفظ LLVR سمندر  
کے معنوں میں آیا ہے اور یہ بیک وقت تاریکی کی علامت بھی ہے اور تباہی کی بھی۔ اور اس  
لحاظ سے لفظ ’سمندر‘ اور اس کے مضمرات ناول کے پورے مواد کو محیط ہیں۔ یہاں یہ اضافہ  
کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اس ناول کا سارا تھیم نظم، ذوق و شوق، میں اقبال کے اس معنی  
خیز مصرعے کی ایک گونہ تفسیر معلوم ہوتا ہے:

میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو



اس کتاب میں شامل مضامین، فکشن کی تنقید کی بعض نئی جہات کو روشن کرتے ہیں۔ مصنف کی تنقیدی بصیرت، موضوعات کے ساتھ لسانی اور فنی طریق کار کے ایسے پہلوؤں کو بے نقاب کرتی ہے جن کی مثال اردو ناول کی تنقید میں بہ مشکل تلاش کی جاسکتی ہے۔

ابوالکلام قاسمی۔ علی گڑھ

☆☆☆☆☆

بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر اردو میں مروجہ فکشن تنقید موضوع کی تلخیص اور فنی نکات کے نام پر بعض مبہم اور سیال اصطلاحات کے بے محابا استعمال سے گراں بار نظر آتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو کے اہم ناولوں کا نہ تو معروضی اور فنی محاسبہ ہو سکا ہے اور نہ مختلف ناولوں کے امتیازات واضح ہو سکے ہیں۔

انگریزی اور اردو ادبیات کے نامور عالم اور نقاد پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے جو تنقیدی تحریروں میں عمومیت، تعمیم زدگی اور عبارت آرائی کو رو رکھنے کے سخت خلاف ہیں اردو کے چند اہم ناولوں کو مرتکز مطالعے کا ہدف بنا کر فکشن تنقید کو ثروت مند بنانے کی قابل قدر سعی کی ہے۔ متن کا گہرا مطالعہ اور معروضیت اسلوب صاحب کی تنقید کا امتیازی وصف ہے۔ ناولوں کے مطالعے میں اسلوب صاحب نے فن پارے کے فنی امتیازات، سماجی تعلقات اور علمی سروکاروں پر دقت نظر کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ 'امراؤ جان ادا' کو محض طوائف کی سرگزشت یا لکھنؤ کی معاشرت کا عکاس سمجھنا ایک نوع کی سہل انگاری ہے۔ اسلوب صاحب نے مرزا ہادی رسوا کے معاشرتی اور علمی سروکاروں اور ان کے فنی ہنرمندی کے نقوش بطریق احسن اجاگر کیے ہیں۔ 'کاروان وجود' 'اداس نسلیں' 'اڈو ایسی پلندی ایسی پستی' پر ان کے مضامین مذکورہ ناولوں کو ایک نیا ادبی تناظر عطا کرتے ہیں۔ زیر مطالعہ کتاب 'اردو کے چند ناول' مقدنات کی تدوین، نتائج کے استخراج اور تنقیدی نقطہ نظر کی صلابت کے باعث فکشن تنقید کے لئے امکانات کو خاطر نشان کرتی ہے۔

شافع قدوائی۔ علی گڑھ

## مصنف کی کتابیں

### تصانیف :

☆ ادب اور تنقید

☆ نقش غالب

☆ اقبال کی تیرہ نظمیں

☆ نقش اقبال

☆ اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں

☆ اقبال: حرف و معنی

☆ نقشہائے رنگ رنگ (مطالعات غالب)

☆ اطراف رشید احمد صدیقی

☆ اردو کے چند ناول

☆ حرفے چند (زیر طبع)

☆ تنقیدی تبصرے (زیر طبع)

### تالیفات :

☆ نذر منظور

☆ غزل تنقید، ولی دکنی سے اقبال اور مابعد

☆ اقبال تک (جلد اول و دوم)۔

☆ غالب: جدید تنقیدی تناظرات

(زیر طبع غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی)

☆ اقبال: جدید تنقیدی تناظرات

(زیر طبع یونیورسٹی بک ہاؤس، علی گڑھ)

☆ Essays on Wordsworth

☆ Essays on John Donne

☆ Essays on Milton

☆ Essays on Sir Walter Raleigh

☆ Iqbal : Essays & Studies

☆ Sir Syed Ahmad Khan:

A Centenary Tribute.

Arrows of Intellect : India 1965

Rptd. U.S.A. 1970

William Blake's Minor Prophecies 2001

U.K., U.S.A., CANADA